

Nuria JIMÉNEZ LÓPEZ



**LA DESVIRTUACIÓN DEL MITO DE DON JUAN EN LAS ESCRITORAS
ESPAÑOLAS DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX**

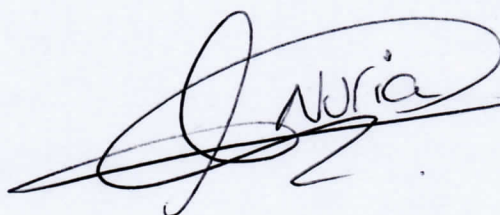
Máster Universitario en Literatura Española
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)
Facultad de Filología

Curso Académico 2011-2012
Convocatoria de Septiembre

Tutora: Dra. Ángela ENA BORDONADA

Fecha de defensa: 26 de Septiembre 2012
Calificación (del Tribunal): 9

El/la abajo firmante, matriculado/a en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: "LA DESVIRTUACIÓN DEL MITO DE DON JUAN EN LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX", realizado durante el curso académico 2011-2012 bajo la dirección de Dra. Ángela ENA BORDONADA en el Departamento de Literatura Española, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

A handwritten signature in black ink, featuring a large, stylized initial 'N' and the name 'Nuria' written in a cursive script.

Título: *La desvirtuación del mito de Don Juan en las escritoras españolas del primer tercio del siglo XX.*

Autor: Nuria Jiménez López

Resumen:

Un mito, Don Juan, una época, la España finisecular, un nuevo grupo social que comenzaba a nacer, las escritoras progresistas. Lejos de la desaparición que muchos le vaticinaban, nuestro libertino está más vivo que nunca, alejado eso sí del primitivo modelo tirsiano. Don Juan va a convertirse en un producto de su tiempo, un producto social, gracias sobre todo a este nuevo grupo de escritoras, dando como resultado un personaje degradante-degradado. Nombres como Isabela, Ana, Elvira, Leonor o Inés comenzarán a adquirir protagonismo en un mundo hasta entonces monopolizado por el burlador, reaccionando contra el “eterno masculino”. Gracias a las nuevas perspectivas “modernas” aportadas por escritoras como Ángeles Vicente o Blanca de los Ríos, Don Juan lograría reinventarse perdiendo ese halo de misticismo e idealización que siempre le habían acompañado para convertirse en un hombre sin sombra.

Palabras clave:

Don Juan, donjuanismo, parodia, decadentismo, degradación, Blanca de los Ríos, Ángeles Vicente, Emilia Pardo Bazán, mito, feminismo.

Traducción:

The Don Juan's desvirtuation myth in Spanish Women Writers in the first years of XX Century.

One myth, Don Juan, one time, finisecular's Spain, a new social group growing up, the progress women writers. Far away from the demise that many intellectuals had been predicted, in the early twentieth century, our libertine is more alive than ever, but in a different way of the primitive tirsiano's model. Don Juan is going to become a product of his time, a social product, thanks of this new group of writers, resulting in a degraded-degrading character. Names like Isabela, Anna, Elvira, Leonor, Ines would start to take the center stage in a world monopolized by the trickster, reacting against the "eternal masculine". Thanks to new "modern" perspectives provided by writers as Angeles Vicente or Blanca de los Ríos, Don Juan was reinvented losing that aura of mysticism and idealization that always had accompanied him to become a man without a shadow.

Don Juan, donjuanism, parody, decadent, degradation, Blanca de los Ríos, Ángeles Vicente, Emilia Pardo Bazán, myth, feminism.

SUMARIO

Pág.:

1. Introducción.....	2
2. Prefacio: texto y contexto.....	4
3. El donjuanismo en el siglo XX: estado de la cuestión.....	8
3.1. El personaje de Don Juan.....	8
3.2. El siglo XX y Don Juan.....	11
3.3. Un nuevo estímulo: la parodia.....	19
3.4. Las mujeres y Don Juan.....	22
4. Donjuanismo y escritoras finiseculares.....	27
4.1. Las nuevas escritoras y Don Juan.....	27
4.2. Blanca de los Ríos.....	30
4.2.1. <i>Las hijas de Don Juan</i>	34
4.3. Ángeles Vicente.....	49
4.3.1. <i>La última aventura de Don Juan</i>	53
4.3.2. <i>La derrota de Don Juan</i>	57
5. Conclusiones.....	62
6. Bibliografía.....	67
6.1. Bibliografía primaria.....	67
6.2. Bibliografía secundaria.....	69
6.3. Páginas webs.....	75

1. INTRODUCCIÓN

Desde que comencé a estudiar Filología Hispánica me prometí a mi misma que, si algún día llegaba a cursar estudios de máster y doctorado, mi investigación tendría relación con algún tema que, en la medida de lo posible, lograra aunar en un mismo punto literatura, mitología y feminismo. Fiel a mis pensamientos iniciales, y cursando ya la última de las asignaturas para finalizar la carrera, “Literatura Fin de Siglo: Modernismo y 98”, la profesora Ángela Ena Bordonada me descubrió una escritora hasta entonces desconocida para mí: Ángeles Vicente. En el mismo momento que finalicé la lectura de *Zeze*, tuve claro que el futuro de mi investigación pasaba por esta autora. Y aún mayor fue mi sorpresa al descubrir que, en dos de los cuentos, dicha autora trataba el archiconocido mito de Don Juan de una manera, cuanto menos, diferente de lo que hasta entonces conocía yo sobre la figura del burlador. Había logrado encontrar un punto común: un mito (Don Juan), un tema relacionado con el feminismo (autoras reivindicativas) y un periodo literario interesante (la época finisecular y el primer tercio del siglo XX).

El mito de Don Juan se me presentó sumamente atractivo por resultar un personaje conocido, en mayor o menor medida, por numerosas generaciones literarias. Me sorprendió la gran cantidad de versiones que de él se habían hecho desde su controvertido nacimiento allá por el siglo XVII, no solo en España sino también en Francia e Italia. Sin embargo, al llegar al siglo XX, me sorprendió la forma en que muchos artistas le ponían en evidencia, parodiando su figura, sus gestos y sus artes amatorias. Pero más llamó aún mi atención el papel que muchas escritoras del momento comenzaban a tener en la naciente sociedad moderna, reivindicando toda una serie de derechos laborales y educacionales, a la par que una mayor independencia y libertad. Decidí, entonces, con la ayuda de Ángela Ena, profundizar en dos escritoras hoy en día poco conocidas, que empleaban en sus obras la figura del burlador de un modo totalmente degradado y desvirtuado, pasando a convertirse Don Juan en una figura ridícula, superficial y manida. Parecía que el personaje iba perdiendo sus señas de identidad, y se me antojaba interesante ver de qué modo y cómo lo iba haciendo.

El objetivo de la investigación pasa por analizar el modo en que estas nuevas escritoras reelaboran la figura donjuanesca a partir de unos condicionamientos sociales y temporales, y en qué medida se alejan de todos y cuantos hasta la fecha han hecho a Don Juan protagonista de sus páginas. Para ello, paso previo y necesario era conocer a fondo la figura del burlador desde su nacimiento hasta el siglo XX, sus características y señas de identidad más sobresalientes, sus “modus operandi”, sus técnicas amoratorias... así como tener una idea aproximada de cuántos autores relevantes en España, y durante tres siglos, habían hecho de Don Juan todo un abanderado de la hombría española. Una vez situados en los albores del siglo XX, se trataba de observar y comprar la evolución que el personaje había tenido, y de qué modo las circunstancias sociales habían condicionado su evolución. Se hacía evidente que Don Juan, y más concretamente el personaje creado por Zorrilla, había sido sometido a un proceso de actualización gracias al cual continuaba gozando de una fama inusitada.

Se trataba, a continuación, de trabajar sobre las autoras que empezaban a darse a conocer ya en la época finisecular, y más concretamente, las que publicaban obras orientadas a fomentar y estimular la defensa de las mujeres en el ámbito laboral, cultural, social y personal, desmarcándose de la visión simplista de mujer-madre-esposa que hasta entonces había venido imperando. Teniendo presente la visión que se tenía aún de Don Juan en el siglo XX, se antojaba interesante estudiar de qué manera se habían acercado estas nuevas escritoras al mito (pues reitero que era tenido como símbolo de hombría y virilidad española), profundizando en sus textos como método aproximativo.

Habiendo ya caído Don Juan en manos “enemigas”, consistía en dar a conocer textos, en su mayoría cuentos, relacionados con el donjuanismo pero redactados por este nuevo grupo de escritoras “progresistas”. No obstante, han de tenerse en cuenta dos aspectos: en primer lugar, el hecho de que nos encontramos ante un proyecto de investigación de Máster, siendo el paso previo a mi futura tesis doctoral, por lo que los contenidos aquí expuestos serán ampliados en futuras investigaciones; y, en segundo lugar, la gran cantidad de relatos que empiezan a aparecer, productos de una etapa literaria de suma riqueza, siendo aquí imposible abarcar todos ellos. Así pues, la mejor

opción era centrarme en relatos en los que, de un modo más que evidente, se apreciaran las diferencias en el tratamiento del mito.

El mayor inconveniente de la presente investigación ha sido reunir la bibliografía selecta, centrada en las autoras y los textos que he decidido trabajar por ser, *a priori* y bajo mi punto de vista, las que mejor representan la actualización que verdaderamente sufrió el mito en este periodo. El problema radica en que, a día de hoy, todavía resultan autoras, si no desconocidas, sí de escasa relevancia, no solo para el lector, sino incluso para la crítica, careciendo de una bibliografía contundente y extensa. De este modo, y siempre orientada por mi tutora, el trabajo más arduo ha consistido en reunir la mayor información bio-bibliográfica relativa, por un lado, a Blanca de los Ríos, y por otra, a Ángeles Vicente, las dos autoras que centran mi interés en esta investigación. De este modo, la investigación también se convierte en un trabajo reivindicativo en favor de todas estas autoras que todavía continúan en el olvido, y cuya atención se hace cada día más necesaria por la relevancia de muchos de sus textos.

Por último, y tras haber cumplido los objetivos que me planteé al comenzar el trabajo, agradecer a la Doctora Ángela Ena Bordonada su interés y dedicación para con mi proyecto, esperando seguir contando con su ayuda en mi futura tesis doctoral.

2. PREFACIO: TEXTO Y CONTEXTO

Nada mejor que partir de la Historia Literaria para dar cuenta de la injusta exclusión a la que se vieron sometidas nuestras primeras escritoras; y nada mejor que apelar de nuevo a ella para comprobar que poco a poco, y sobre todo en las últimas décadas, la deuda para con ellas está siendo saldada con el reconocimiento progresivo a su labor. A excepción de las “escritoras isabelinas”¹, autoras muy fecundas en lo que a producción se refiere, no será hasta finales del siglo XIX cuando este colectivo

¹ El influjo de las escritoras decimonónicas comenzaría a hacerse visible desde 1830, extendiéndose hasta la Revolución de 1868. María del Carmen Simón Palmer recoge la abultada cifra de un millar de autoras en su *Manual bio-bibliográfico*, María del Carmen Simón Palmer (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, Madrid: Castalia.

(sobre todo las mujeres de clase media) comience a despertar del hasta entonces obligado letargo, recogiendo sus principales frutos a comienzos ya del siglo siguiente.

Con el llamado “canon isabelino” se había logrado el reconocimiento público por parte de ciertos sectores masculinos de toda una serie de escritoras, con Ángela Grassi, María del Pilar Sinués y Faustina Sáez de Melgar a la cabeza; pero no hay que olvidar que, en general, hemos de hablar de obras de contenido didáctico y moralizante, muy apegadas a una ideología cristiano-católica, carentes de todo propósito reivindicativo, aunque, paradójicamente, sus autoras mostrarían en sus vidas privadas actitudes más avanzadas (estudios, lecturas, viajes, matrimonios infelices que podían terminar en separaciones de hecho, aunque no de derecho,...) que las ofrecidas a las protagonistas femeninas de sus creaciones literarias. Precisamente, tales reivindicaciones no llegarán hasta años más tarde, en un intento de lucha contra los opresores modelos patriarcales, surgiendo un grupo de artistas que abogarán en favor de ciertos derechos como la educación y unas condiciones laborales dignas.

En el caso del siglo XVII, obligado es citar a Doña María de Zayas, la *Sibila de Madrid* como la apodó Castillo Solórzano, y digo obligado porque en su obra y en su vida dejaron sentir ya eso que hoy calificaríamos como un “incipiente feminismo” al defender la libertad y el derecho de las mujeres. Zayas no fue la primera mujer que publicó bajo su nombre, ni la única en su época, pero sí podría decirse que fue la primera en usar el viejo molde de la novela para construir verdaderas obras de tesis, intentando advertir, desengañar y defender a las mujeres y su literatura; vuelve a tomar el viejo modelo del “ejemplo” didáctico pero dotándolo ahora de personalidad y carácter². Es por eso por lo que podríamos hablar de una literatura contestataria, combativa, una literatura que muestra las obsesiones y angustias de una mujer, pero no de una mujer común del siglo XVII sino de una mujer escritora. Y es que, como podemos leer en su prólogo *Al que leyere*:

² Para un estudio más detallados sobre la bio-bibliografía de Zayas, véanse Irma Vasileski (1973), *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid: Colección Plaza Mayor Scholar. Salvador Montes de Oca (1981), *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural. Sandra M. Foa (1979), *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia: Ediciones Albatros Hispanofilia.

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres, y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego, y barro, o ya una mesa de espíritus, y terrones, no tiene mas nobleza en ellos, que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos, porque las almas ni son hombres, ni mujeres.³

Con el cambio de siglo volvemos a encontrar interesantes figuras y parlamentos reivindicativos, sobre todo encaminados a promover el acceso educativo y profesional de las mujeres para conseguir su dignificación, con la consiguiente transformación del mundo femenino. En este sentido, una primera y sorprendente mano amiga sería la del padre Feijoo por llevar a cabo una defensa progresista y libre de prejuicios acerca de la condición femenina. A ello hemos de sumar la cada más creciente participación de la mujer en la vida cultural del momento, sobre todo a través de las academias literarias, los salones y las tertulias. Entre las primeras destacó la Academia del Buen Gusto (1749-1751), dirigida por Doña Josefa de Zúñiga y Castro y especializada en literatura; entre los segundos, el más recomendado de la corte sería el organizado por la condesa-duquesa de Benavente y de Osuna, Doña María Josefa Alonso-Pimentel Téllez-Girón, contando entre sus asistentes personalidades tan destacadas como Goya, Leandro Fernández de Moratín o Melchor de Jovellanos, aunque no muy alejado se quedaba el organizado por la Duquesa de Alba, mucho más ameno y divertido⁴.

Una vez abiertas nuevas vías, no quedaba más que la consolidación de las mismas, consolidación que, en primera instancia, llegará hacia mediados del XIX⁵ con el triunfo del modelo del “ángel del hogar”⁶, produciéndose una ingente cantidad de textos literarios dirigidos a la mujer como madre, hija y esposa, más que como individuo autónomo. Nombres como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Ángela Grassi de Cuenca, Faustina Sáez de Melgar o María Pilar Sinués de Marco comenzarán a hacerse frecuentes en el panorama literario, especialmente en la

³ María de Zayas y Sotomayor (2004), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid: Castalia.

⁴ Véanse Emilio Palacios Fernández (2002), *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Ediciones del Laberinto, Madrid: Colección Arcadia de las letras. Virginia Trueba Mira (2005), *El claroscuro de las luces, Escritoras de la ilustración española*, Barcelona: Montesinos.

⁵ Para una idea más exacta de la relación entre mujer y sociedad en el XIX, véanse Alda Blanco (1998), “La literatura escrita por mujer: del siglo XIX a la actualidad”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona: Anthropos. José Ignacio Valentí (1996), *La mujer en la historia*, Palma de Mallorca: Imprenta y Fundición de Gelabert. María del Carmen Simón Palmer, *op. cit.*

⁶ Remito a los estudios de Ángela Ena Bordonada (2001) “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX” en María José Porro (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos*, Córdoba: Universidad de Córdoba, págs. 89-111.

prensa periódica⁷. Paralelamente, se alzaban ya potentes voces en defensa de la mujer, particularmente referidas a su derecho a recibir una instrucción útil que le permitiera obtener un trabajo digno; digno es de recordar toda la continuada labor ensayística de Concepción Arenal, Sofía Tartilán, Adolfo Posada...

Sin embargo, no será hasta los mismos albores del siglo XX cuando se deje ver labor de un grupo de mujeres que aparecerán como auténticas profesionales de la literatura (pues viven de su trabajo), aportando notables innovaciones referidas al tratamiento que la mujer recibía en sus producciones literarias y periodísticas. Así, pueden mencionarse una larga lista de escritoras (María Lejárraga, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Zenobia Camprubí, María Teresa León...), muchas de ellas ensombrecidas tras la identidad de sus maridos, cuya labor resulta hoy en día harto conocida: María Lejárraga escribió libros con el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, muchos de ellos sobre el feminismo, que hubieran pasado desapercibidos de no ser publicados por un hombre; Ernestina de Champourcín, una de las poetisas más importantes de la llamada Generación del 27 y una gran traductora; Concha Méndez, novia de Buñuel aunque finalmente acabó casada con Manuel Altolaguirre, gran poetisa enormemente preocupada por la labor editorial; Zenobia Camprubí, mujer de Juan Ramón Jiménez, de enorme cultura y traductora junto a su marido de la obra del hindú Rabindranath Tagore; María Teresa León (oculta tras la sombra de su marido, Rafael Alberti, formidable embajadora de las letras españolas.

Bajo mi punto de vista, puente y nexo de unión entre ambas generaciones, las escritoras de las últimas décadas del siglo XIX y las “innovadoras” de principios del XX, será la moderna Doña Emilia Pardo Bazán, defensora a ultranza de la educación como medio para elevar la posición de la mujer en la sociedad española (llegó a ser la primera mujer en presidir la sección de literatura del Ateneo de Madrid y la primera en ocupar una cátedra de literatura en la Universidad Central de Madrid). Mujer de amplia cultura, luchadora, emprendedora y emancipada, sería una de las afortunadas que lograría vivir de su trabajo como escritora.

⁷ Véanse, entre otros estudios, Alda Blanco (2001), *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España Isabelina*, Granada: Universidad de Granada. Íñigo Sánchez-Llama (2000), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1835 y 1895*, Madrid: Cátedra.

Al margen de sus obras, otorgando una mención especial a su colección de artículos reunidos en *La cuestión palpitante* con un interesante prólogo de Clarín, me gustaría destacar la empresa que llevaría a cabo entre 1891 y 1893, fundando, dirigiendo, financiando y siendo la única redactora de la revista *Nuevo Teatro Crítico*, donde tratará de diversos asuntos sociales de la época. Quizá mujer adelantada a su tiempo, quizá educada por un padre de amplias miras liberales, quizá imbuida en los principios krausistas, lo cierto es que Doña Emilia, haciendo gala de una ironía y un sarcasmo mordaz, reitera (casi exige) de continuo una equiparación entre ambos sexos, confiando en que la razón acabe por imponerse “a la tradición del absurdo”⁸. Paralelamente, reivindicará a la protagonista amante de la lectura, decidida a desempeñar un trabajo –recuérdese que Amparo, de *La tribuna*, es la primera mujer obrera que protagoniza una obra novelesca-, rebelde y opuesta a las artimañas de vestuario, peinado y actitud personal que la sociedad imponía a la joven burguesa con vistas a conseguir un matrimonio de conveniencia. Estos rasgos, más propios de una heroína del siglo XX, se acumulan en Feíta, protagonista de *Memorias de un solterón*, novela publicada en 1891.

3. EL DONJUANISMO EN UN SIGLO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

3.1. El personaje de Don Juan

Hoy nadie duda de que Don Juan es un personaje con una entidad mítica ciertamente consolidada, pero ¿en qué momento dejó de ser un simple personaje de tragedias y comedias para trascender y superar las barreras temporales y espaciales?, y más aún ¿qué extraño poder de atracción posee Don Juan que le hace tan literario y tan atractivo para las obras de tantos y tantos autores desde hace más de cuatro siglos?

⁸ Entre la amplia cantidad de estudios, destacan Ana María Freire López (2001), “La primera redacción, autógrafa e inédita, de los apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 26, pp. 305-336. Carmen Bravo Villasante (1973), *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Magisterio Español. José Manuel González Herrán (1989), “Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 514, págs. 17-18. Marina Mayoral (2003), “Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina”, en Ana M^a Freire López, (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 103-114. Rocio Charques Gámez (2003), *Los artículos feministas en el “Nuevo Teatro Crítico” de Emilia Pardo Bazán*, Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer.

Dudo mucho que el autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (llámese Tirso, llámese Claramonte) fuera consciente de que su pluma estaba delineando los caracteres esenciales de un personaje a la postre mítico, incluso místico me atrevería a señalar, un personaje que acabaría protagonizando tantas y tantas páginas de la literatura española y europea, un personaje con entidad propia y realidad singular que pasaría a formar parte del imaginario colectivo hasta nuestros días.

Bien es cierto que con anterioridad al *Burlador* podemos rastrear una muy sutil huella estudiada por Farinelli en el siglo XX, aunque no es tan cierto el hecho de que esa huella constituya el nacimiento del personaje, hablando de una paternidad italiana y alemana en detrimento de la española. Leontio es un personaje descreído y provocador, siendo castigado por ello, pero en ningún caso vemos a un galán presuntuoso; más aún, si únicamente tuviéramos en cuenta la invitación de un difunto a cenar por parte de un personaje carente de escrúpulos, tendríamos que retroceder hasta la Edad Media tardía con toda una serie de *exempla* empeladas por predicadores y que serían muy apreciadas en los ambientes jesuíticos alemanes (no ya españoles).

Pero en la leyenda donjuanesca había mucho más en juego, y para refutar la extranjería que para Don Juan reclamaban los críticos del norte de Europa, saltaría a la palestra en 1906 el francés Gendarme de Bévoite con *La leyenda de Don Juan. Su evolución en la literatura desde los orígenes al Romanticismo*, desmontando muchos de los postulados de Farinelli y alegando que la leyenda la acabarían de conformar diferentes elementos. Lo cierto es que, lejos de acercar posturas, los estudios y críticos de uno y otro servirían para mantener viva la inextinguible llama donjuanesca, volviendo a apasionar a público, crítica y autores. Desde entonces, serían varios los defensores a ultranza de un Don Juan más español que nunca; y digo español porque considero que aquellos que intentaron reivindicar un supuesto origen real del personaje más allá del literario (sevillano, madrileño, gallego) acabaron por dejar a un lado el aspecto puramente ficticio para indagar en cuestiones, al fin y al cabo, intrascendentes: Don Juan está vivo porque nuestra imaginación permite que no desaparezca, y perdura no cómo el primer autor nos lo dio a conocer, sino como nosotros mismos lo imaginamos. En palabras del propio Ortega y Gasset:

Por un sentido universal, no por un acento sevillano o español, ha merecido esta leyenda que le crezcan alas gigantes, y ha atravesado todas las literaturas y se ha posado en cimas tan altas como Mozart y Byron.⁹

Nacía, así, un personaje con entidad propia y razón de ser, símbolo de rebelión contra el orden establecido, arquetipo de seductor, de alma impía y amoral, todo un transgresor trágico, incrédulo, fanfarrón, embustero, egoísta, lisonjero, vividor... y toda una serie de calificativos negativos pueden, y deben, engrosar la lista de esta primera elaboración “tirsiana”. Pero, a partir de ahí, el personaje empezará a cobrar vida propia siendo sometido a una constante y continua reelaboración (sin perder de vista los elementos esenciales de la leyenda: engaño de mujeres, muerte del comendador, desafío al muerto y doble invitación a cenar) tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, pasando por el teatro, la poesía, la ópera, el ensayo...

Todos los géneros literarios tuvieron (y tienen) el beneplácito de disfrutar del controvertido personaje, todos los lectores/espectadores conocieron (y conocen) en mayor o menor medida sus tropelías, y la mayoría de autores pensaron (y piensan) en él a la hora de dar vida a alguno de sus seres (no solo como recreaciones sino también como degradaciones), e incluso no se olvidaron de él filósofos, médicos y ensayistas. Todos querían (y quieren) dejar su impronta donjuanesca. Desde Tirso, Alonso de Córdoba, Antonio de Zamora o Zorrilla, a Molière, Da Ponte, Mozart, Goldoni, Liszt, Lord Byron, Dumas, Mahler, Apollinaire, Rostand, Hoffman, Baudelaire; y ya en España, Ortega Munilla, Echegaray, Dicenta, Menéndez Pelayo, Octavio Picón, Jacinto Grau, Los Quintero, Azorín, Luca de Tena, Valle Inclán, Pérez de Ayala, Los hermanos Machado, Unamuno, Jardiel Poncela, Muñoz Seca, Carlos Fuentes, Torrente Ballester, Molina Foix, Salvador de Madariaga... sin olvidar a Gregorio Marañón y Ortega y Gasset. Se habla de más de quinientas obras con Don Juan o donjuanes como protagonista entre todos estos autores reconocidos y otros tantos que hoy ya han sido olvidados pero que, igualmente, se dejaron seducir por la figura mítica.

⁹ José Ortega y Gasset (1947), “Introducción a un Don Juan”, *El Sol*, en *Obras completas VI*, Madrid, Revista de Occidente, págs. 121-137.

3.2. El siglo XX y Don Juan

Empezando la historia por el final de los tiempos (dado que es el que me interesa exponer a modo de contextualización antes de profundizar en el tema del trabajo) lo cierto es que Don Juan permanece asociado a la faceta erótica; es decir, el personaje se nos vislumbra como un tipo gallardo, apuesto y vigoroso que se mueve en función de sus impulsos más primarios, sin comprometerse con nada ni nadie. No pensamos ni en castigo, ni amoralidad, ni libertinaje ni tan si quiera miedo, pero ello no desmerece la consideración de *mito* puesto que lo interesante es que, tras cuatro siglos, todos somos sabedores de la existencia del personaje, con mayor o menor trasfondo social, psicológico y moral. Por tanto, parece que hemos olvidado su raíz básica, de dónde proviene, pero no tanto a dónde va; y es precisamente ese conocimiento multitudinario lo que convierte la leyenda en mito. Sin embargo, en los últimos tiempos se ha venido a insistir en una inminente desaparición del mito dado el rumbo seguido por la sociedad donde el amor es víctima de la banalidad y la moral y ética son compañeras del olvido, quedándose el héroe sin dos alas esenciales: las seducciones y la condena final.

En el siglo XX, Don Juan está más vivo que nunca, aunque bien es cierto que se trata de un seductor muy distinto, alejado del modelo primitivo tirsiano. *La sombra del Tenorio* (título de una obra teatral de Alonso de Santos) continúa dando juego entre nuestros intelectuales, sometiendo al protagonista a novedosas e incluso a veces disparatadas reelaboraciones. Lo cierto es que si hemos de aplicar algún calificativo definitorio del donjuanismo en este siglo, éste será el de degradante/degradado; no ha de verse en sentido peyorativo, pues no lo es, simplemente, los nuevos modelos ofrecidos estarían en concordancia con una nueva sociedad. Valores como la honra, la castidad, el respeto o la fidelidad se sentían ya muy alejados tanto de los postulados románticos como de los barrocos, interesando ahora más las perspectivas naturalistas, modernistas, noventayochistas, decadentistas, psicológicas, sociológicas...; de este modo, Don Juan va a renacer como degradación del mito tirsiano. Bien es cierto que con anterioridad al siglo XX-finales del XIX, vamos a vislumbrar ya algunas muestras de patetismo ridículo en el personaje que conllevarán a la posterior degeneración, como en el caso de las comedias de figurón, pero será en este periodo cuando este

carácter se acentúe hasta los extremos de esperpentizarse. Ignacio Javier López señala:

El donjuanismo, por tanto, ha de ser entendido inicialmente en el contexto de ataque al convencionalismo, de la novela postromántica: aparecido en la novela de 1880, el donjuanismo parodia la tendencia mítica (...) Posteriormente, sobre la base de esta parodia se desarrolla como reflexión novelesca sobre el convencionalismo de los demás géneros, reflexión de la que surge la ironía que habrá de caracterizar a la presentación del donjuán en la novela.¹⁰

De este modo, Don Juan va a ser un producto de su tiempo, yendo más allá del plano meramente literario, va a convertirse en una forma ficcional de entender la realidad en base a una reflexión que se extiende más allá de la aportada por el narrador-autor. Por eso podemos hablar de una degradación social que va a abrir el camino para nuevas reelaboraciones, sin que esto signifique la obtención de un personaje totalmente nuevo; de ahí mi desacuerdo con Javier-López pues señala:

Resultando de la operación destructiva y a la vez generadora que caracteriza el funcionamiento de la parodia, el donjuán no es una degradación de Don Juan, simplemente porque es otro personaje diferente de aquél; o, en otras palabras, porque es otro objeto, una representación diferente.¹¹

El hecho de que Don Juan haya cambiado *botas por zapatillas* como apuntó en su día Galdós en su obra *Tristana*, no significa que se haya quedado descalzo podríamos añadir, dado que la esencia del personaje continúa estando implícita, solo es cuestión de darse cuenta. ¿Acaso Don Álvaro Mesía, El Marqués de Bradomín o el viejo Don Juan de Azorín no tienen como referencia, en su esencia, al viejo Don Juan tirsiano, zamorano o zorrillesco? ¿No es cierto, como escribió Torrente Ballester, que *es nuestro, y muchas veces, es parte de nosotros*¹²? Del mismo modo que la historia cambia y el tiempo pasa, Don Juan renace de sus cenizas cual ave fénix, se reinventa, se reelabora, se rehace, pero nunca nace porque su nacimiento solo se contempla en tiempo de los Cervantes y los Lopes. Larga vida a Don Juan.

¹⁰ Ignacio-Javier López (1986), *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, Barcelona: Biblioteca Universitaria Puvill Libros, págs. 18-19.

¹¹ *Ibidem*, pág. 27.

¹² Gonzalo Torrente Ballester (1968), *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Ediciones Guadarrama., pág. 281.

No hay que pasar por alto que este siglo XX sería, sin duda, la Edad de Plata en cuanto al donjuanismo se refiere (la dorada no puede ser arrebatada al Barroco de ningún modo), sobre todo el primer tercio; de ahí en adelante, no resulta extraña su supervivencia dada la capacidad que tienen los mitos para actualizarse y los escritores para reinventarse, apareciendo toda suerte de Don Juanes dramáticos. En el panorama hispánico, quizá, los primeros frutos recogidos de la productiva cosecha imperecedera procedente de los siglos anteriores sea *Las noblezas de Don Juan* de Enrique Menéndez Pelayo, estrenada en Madrid en marzo de 1900, una comedia de estilo moratiniano (y con cierto regusto perediano puesto que el mundo provinciano parece convivir al margen del resto) pero con un Don Juan demasiado primerizo, carente de experiencia en el mundo amatorio, más charlatán que sentimental, más burlón que burlador.

Con Jacinto Grau aumentamos el ratio de un autor-una obra donjuanesca, hablándose incluso de “los dos Don Juanes de Jacinto Grau”: *Don Juan de Carillana* de 1913, maduro, presuntuoso y con menos dotes seductoras que sus precursores, un romántico venido a menos en tiempos modernos que resulta castigado por su creador mostrándole las consecuencias de sus devastadores actos de juventud; y *El Burlador que no se burla*, acabada en 1927 y nunca representada, teniendo como fuente principal los postulados orteguianos los cuales harán de este Don Juan un símbolo caduco de toda la humanidad deseosa de alcanzar el ideal, donde la reflexión se supedita al placer de seducción (llevada ésta a cabo no por tretas ni engaños como los primeros modelos) y a la misma realización práctica de la obra. A diferencia de la anterior, *Las canas de Don Juan* de Luca de Tena sí se estrenó en Madrid en 1925 (aunque hoy en día resulta poco conocida), poniéndose en escena un burlador empedernido, carente de escrúpulos, preocupado por las habladurías y que, en ciertas ocasiones, resultará víctima del juego seductor hasta el punto de estar al borde de claudicar por completo entregándose al matrimonio; pero, sin duda alguna, lo más llamativo de este Don Juan es su capacidad evolutiva hasta llegar a erigirse defensor acérrimo de la estructura familiar al más puro tradicionalismo, vertiendo sobre sus hijos sus deseos frustrados.

Curiosa es la obra de Muñoz Seca, *La plasmatoria* de 1935 por ser una de las pocas obras en cuyo título no hay alusión alguna ni a Don Juan ni a ningún otro personaje reconocido de la leyenda. Pese a todo, Muñoz Seca va a rendir al mito su homenaje particular como mejor sabía hacerlo: parodiándolo. La ventaja de presentar en 1935 una parodia del Don Juan (de Zorrilla en este caso) no era otra que contar con la inestimable colaboración del público, pues raro era aquel que no se supiera el texto prácticamente de memoria; y aún más, las teorías de Gregorio Marañón hacían correr ríos de tinta entre la opinión pública (y no tan pública). Solo de este modo puede entenderse el éxito conseguido ante un Don Juan tan poco convencional, un Don Juan con fisionomía del siglo XX pero con psicología del XVII que le hace ser más sombra que nunca (o como se indica en el texto, un Don Juan que ha perdido su “cartel”), un Don Juan anacrónico que representa los valores perdidos de antaño en plena modernidad por lo que no le quedará otra que regresar a su mundo.

Con estos ejemplos dramáticos, y tantos otros que podríamos dar (sobre todo en la primera mitad de siglo) como la costumbrista *Don Juan, buena persona*, (1918) de los Hermanos Quintero, la esperpéntica *Las galas del difunto* (1926) de Valle-Inclán, el poético *Juan de Mañara* (1927) de los hermanos Machado, o el existencialista *Hermano Juan o El mundo es teatro* (1929) de Unamuno, el lector puede ir haciéndose una idea de lo que debió significar el personaje en la cultura española del momento. Sin embargo, el mapa introspectivo no quedaría completo si se pasara por alto otros dos géneros fundamentales para la supervivencia del mito: la narrativa y el ensayo. En el caso de Don Juanes narrativos cabe destacar la que Javier López considera como “culminación del donjuanismo”¹³ en la novela dada la importante estilización y armonía de motivos que se aprecian, y no es otra que *Tigre Juan-El curandero de su honra* (1926) de Pérez de Ayala, con la que el autor retoma el binomio amor-honor áureo, y especialmente, calderoniano, pero entendible solo desde la óptica del modernismo. Al margen de mayores o menores influencias galdosianas, clarinianas u orteguianas, Ayala se vale de la comicidad y la burla para presentarnos un personaje literario de antaño pasado por el tamiz de la modernidad, con sentimientos del hoy pero con reminiscencias del ayer, aunando presente y pasado.

¹³ Ignacio-Javier López, *op. cit.*, pág. 16.

Unos años antes, Azorín había publicado *Don Juan* (1922), una novela corta cuyo personaje, lejos de ser un canalla sino más bien un ser piadoso, nada ridículo ni despreciable, resulta ser víctima de la historia. Lo que hace Martínez Ruiz es, precisamente, invertir la historia de modo que, al final, vemos a un fraile franciscano (un “franciscano azoriniano” como le denominó Martínez Cachero) en lugar de un burlador infranqueable. De este modo, son dos los planos que se nos ofrecen: el de la perfección ideal frente a la degradación social, mostrándonos a cara descubierta al pecador arrepentido (y no al burlador). Ana Sofía Pérez-Bustamante dice:

Azorín va a colocar a Don Juan en el centro de la España profunda para que “vea” su realidad: historia, cultura, literatura y vida a partes iguales. Somete al personaje, pues, a sus mismas experiencias, que podemos condensar en parejas contradictorias: belleza y dolor, maldad y virtud, pasado y presente, historia y mito.¹⁴

Frente a estas dos obras en cuyo título sigue prevaleciendo la figura masculina, vamos a encontrar dos obras que no lo hacen. La primera de ellas es *Juanita Tenorio. Novela galante de los años diez* (1910) de Jacinto Octavio Picón, novela antidonjuanesca (y con reminiscencias a la archiconocida *Las amistades peligrosas* de De Laclos) donde el mito viene presentado de la mano de una mujer un tanto exigente más que cortesana, que en lugar de decantarse por una vida placentera y sosegada ejerciendo como esposa y madre, opta por sumirse en toda una serie de devaneos amorosos hasta encontrar el amor verdadero y conseguir, así, evitar su ruina vital. La segunda a la que me quiero referir es *Doña Inés. Una historia de amor* (1925) de Azorín, cuyo protagonista deducible aunque no evidente, será el tiempo, el paso del tiempo del que Doña Inés va a ser víctima. Azorín, haciendo de nuevo gala de su ingenio para mostrarnos nuevas y novedosas reinterpretaciones del mito, elabora a una criatura romántica aunque también sexual, sedienta de amor, soñadora, frustrada y, finalmente, abandonada; y, mientras tanto, el tiempo pasa, lento, muy lento, nada sucede, y Doña Inés queda a la espera de otro Don Juan.

¹⁴ Ana Sofía Pérez-Bustamante (1968), “Azorín y Don Juan (1922): Vidas paralelas” en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, crítica y estudios literarios, pág. 465.

Pero, sin lugar a dudas, el pódium de honor en lo que a Donjuanes novelescos se refiere (y ensayísticos dado que anda a caballo entre los dos géneros) corresponde al *Don Juan* (1963) de Torrente Ballester, gracias al cual Don Juan va a recuperar (si es que alguna vez la perdió) su estela mítica. Nacido a la sazón de “un empacho de realismo” como él mismo puntualiza en el prólogo, aquí no hay delincuentes, psicópatas, casanovas ni viejos ridículos sino la justificación del “modus operandi” del personaje. Dos son los planos que se superponen a modo de enfrentamiento entre realidad y ficción (la aventura del periodista español en París frente a la de Don Juan y su criado) a lo largo de cinco capítulos que concluyen con la muerte de Don Juan en una representación teatral (magistral el guiño a Cervantes al hacer teatro dentro de teatro, literatura dentro de literatura). Aunque son innumerables los aciertos introducidos, estoy de acuerdo con una parte de la crítica que opina que el mayor acierto de Ballester está en la introducción de la primera persona, Yo, para narrar la historia de Don Juan, relacionándolo con el sentimiento mítico que del personaje se tiene: Don Juan es tan individual como colectivo, tan personal como social, y nada mejor que valerse de la primera persona para sentirnos más afines e identificados con él en la búsqueda de su-nuestra propia identidad.

No fueron éstas las únicas obras que abordaron el mito desde diferentes perspectivas narrativas, aunque sí las considero muy representativas en cuanto a la originalidad de sus planteamientos, encontrando otros ejemplos como *Las sonatas* (1902-1905) de Valle Inclán o *Las hijas de Don Juan* (1907) de Blanca de los Ríos, de la que me ocuparé en profundidad con posterioridad. Sin embargo, no menos llamativos e interesantes van a ser los ensayos dedicados a Don Juan, captando la atención no solo de Ortega, Menéndez Pidal o Marañón, sino también de Américo Castro con *Don Juan en la literatura española* (1924), Ramiro de Maeztu en *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1926) o Albert Camus con *El mito de Sísifo* (1942) – capítulo dedicado a “El donjuanismo”-. Genuino género del siglo XX (aunque considerando la abundante literatura prologal sobre todo de los Siglos de Oro), su cultivo y desarrollo no hará sino fortalecer la supervivencia del mito, allanando el camino para nuevos quehaceres.

Sorprendente, por cuanto trascendió el plano literario, fue la ardua disputa mantenida por Marañón y Ortega y Gasset, paradigma de la homosexualidad por un lado, y del casticismo por otro. Marañón va a significar el mayor punto de inflexión en lo que a la desmitificación de la figura de Don Juan se refiere, ocupando parte de sus escritos durante más de cuarenta años. Defendiendo siempre la tecnificación y el cientificismo, el endocrinólogo va a ver en Don Juan el envés de todo patriotismo “primero por ser mito, es decir, por ser mentira; pero, además, es la justificación glorificada de una poligamia estéril y con detrimento del trabajo creador” tal y como señala en su ensayo “Educación sexual y diferenciación sexual” (1926), y por tanto, antítesis de toda virilidad. Le irrita la actitud que manifiestan las mujeres ante su presencia, defiende la figura de Otelo por encima de la donjuaniana y se opone taxativamente a tendencia de reivindicar la paternidad española por encima de la Italiana porque Don Juan es, ante todo y sobre todo, símbolo de una sociedad decadente, enferma y corrupta. Bien es cierto que esta actitud combatiente se iría rebajando con el tiempo, mirándolo con mayor benevolencia porque su rastro ya no resulta letal. En definitiva, Marañón hará cobrar vida a un personaje literario abordándolo a partir de una triple partición (biológica, psicológica y social) que le hace parecer todo un ser enigmático.

De este modo, cada cual iba apropiándose del mito para hacer de él síntesis y proyección de sus ideas; pero, en el más profundo abismo de todas las reflexiones, latía un sentimiento, una preocupación, que traspasaba lo literario: la modernidad y sus “consecuencias”, acentuándose sobre todo la idea de que Don Juan no daba ya cuentas a Dios sino a la mujer. De este modo, si para Marañón Don Juan significaba la decadencia más absoluta, Ortega reivindicará su atención poniendo en paralelo, como siempre haría, la realidad con el arte. Si para Maeztu Don Juan no era otra cosa que un hombre sin ideales, Ortega no duda en afirmar que su figura supone “uno de los máximos dones que ha hecho al mundo nuestra raza”¹⁵, sintiéndose orgulloso de la filiación de la figura con nuestro país. Para el filósofo madrileño no hay nada más placentero que escuchar los versos del “Tenorio” e interiorizarlos para lograr, así, descubrir la esencia de nuestro ser. Tan apasionada es la defensa que hace del personaje (sobre todo del de Zorrilla) que en “La estrangulación de Don Juan” lo

¹⁵ José Ortega y Gasset (1964), “Introducción a un Don Juan” en *Obras Completas*, volumen VI, Madrid: Revista de Occidente, pág., 122.

superpone a las figuras lopescas, de las que dice que nadie guarda recuerdo alguno en su memoria, y aún más, “Lope no existe en la vida española, no colabora con ella, no es un tema, un incitamento, un ingrediente de realidad alguna española, desde su muerte a la fecha”¹⁶. Sin embargo, bajo mi punto de vista, lo más destacado de los ensayos orteguianos es que da con la clave (para muchos no tan obvia) de la pervivencia del mito:

La norma según la cual ha de hacerse progresar un tema como el de Don Juan no es difícil de descubrir. Cada nueva época significa la conquista que el hombre hace de una noción más complicada y exacta de lo que las cosas son y de lo que deben ser, de la realidad y del ideal. Pues bien, el tema tradicional deberá ser sometido a las exigencias de ese nuevo y más riguroso conocimiento. Sólo así tendrá para esa época sentido, y esto -tender sentido- es lo que diferencia a un símbolo, a una creación ideológica o estética, de los hechos vulgares que traman la existencia y se yuxtaponen los unos a los otros simplemente porque han acontecido unos tras otros (...) Por esto no debe extrañar que la fidelidad misma obligue en ocasiones a eliminar de la tradición rasgos perturbadores y, a veces, a volver trozos de ella del revés¹⁷.

Es decir, en Don Juan se condensan el paso del tiempo, el sentir de cada autor y las expectativas de una sociedad en constante ebullición, por lo que ya no es solo Don Juan sino Don Juan y sus circunstancias. Claro está que los modelos surgidos se alejan del inicial tirsiano, simplemente porque el cambio de valores establecidos de una sociedad a otra así lo imponen; pero ello no debe entenderse ni como una muerte ni como una degradación del personaje, sino tan solo como una más que comprensible y aceptada evolución en armonía y sintonía con la sociedad imperante. Don Juan es un producto social, y como tal, la acción va a quedar relegada y supeditada a unos sentimientos interiores que hacen del personaje un ser de mayor complejidad, pero alejado de la inocencia que muchos aluden. Todas y cada unas de las versiones donjuanescas elaboradas en los diferentes géneros nos proporcionan visiones nuevas del personaje (al margen de su calidad literaria), haciendo evolucionar a la par el personaje y el mito: ya no vemos sólo a un “langosta de mujeres” y “garañón de España” como queda definido en el siglo XVII, ni como un “monstruo de liviandad” que en apenas cinco días enamora, consigue, abandona y sustituye a las mujeres como

¹⁶ José Ortega y Gasset (1964), “La estrangulación de Don Juan” en *Obras Completas*, volumen VI, Madrid: Revista de Occidente, pág. 246.

¹⁷ José Ortega y Gasset (1964), “Introducción a un Don Juan” en *Obras Completas*, volumen VI, Madrid: Revista de Occidente, págs. 122-123.

hacía el de Zorrilla, sino que el burlador y seductor va a convertirse en un ser vil, violador, miserable o calavera en unos casos, lenguaraz, infamador en otros, presuntuoso, embustero, jugador, sacrílego, pero también intelectual, piadoso, arrepentido, amador, sosegado, temeroso, soñador, filósofo... Mientras perduren modelos donjuanescos en el panorama literario, Don Juan seguirá junto a nosotros. Lo que está claro es que, sobre Don Juan, aún no se ha dicho la última palabra.

3.3. Un nuevo estímulo: la parodia.

De obligado cumplimiento resulta hablar de la parodia en este tiempo comprendido entre finales del XIX y principios del XX. Insistir, como otros muchos críticos lo han venido haciendo desde entonces, en la necesidad de considerar este género/subgénero no ya como literatura menor o “subliteratura” sino más bien literatura a partir de la propia literatura, es decir, literatura sobre la literatura, “metaliteratura”. Bien es cierto que asistimos a una simplificación respecto de los modelos iniciales (el texto parodiado en relación con su original) en tanto en cuanto quedan suprimidos algunos personajes y escenas de poca relevancia dados los objetivos perseguidos ahora por el autor, pero no por ello hemos de pensar en un género “parásito”, trivial o irreverente, sobre todo si se tiene en cuenta la enorme productividad que tuvo. A todo ello, Salvador Crespo Matellán señala:

Toda parodia constituye una “lectura orientada” de la obra parodiada, de la cual nos da una visión nueva al destruir el automatismo perceptivo. Al mismo tiempo, la parodia constituye un ejemplo interesante de poética aplicada, al desarrollar una serie de posibilidades latentes en el modelo (la obra parodiada)¹⁸.

Al igual que en los Siglos de Oro (con el referente ineludible de *Don Quijote de la Mancha* y las sátiras quevedescas), a partir del siglo XIX la parodia se convertirá en un género fecundo, coincidiendo, por un lado, con el despegue de los espectáculos teatrales a nivel nacional, siendo en estos momentos el género chico el perfecto vehículo para su transmisión, ridiculizándose muchas comedias y dramas

¹⁸ Salvador Crespo Matellán (1973), *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pág. 11.

contemporáneos con especial “atención” al teatro romántico; y por otro, con el enorme desarrollo de la literatura folletinesca, gracias a la cual el modelo tirsiano había logrado sobrevivir, comenzando entonces los autores a hacer uso de la archiconocida figura para sus creaciones literarias. Ya con la entrada del nuevo siglo y bien sentadas las bases del género, la parodia, y por ende el donjuanismo, vivirán un extraordinario momento de euforia. No obstante, cabe puntualizar, como ha hecho parte de la crítica, que en muchos casos no se parodia la obra en su totalidad sino simplemente algunos aspectos, diluyéndose la trama argumental e incluso alterándose el desenlace. Y es que, la parodia “no apunta a la trascendencia. Su territorio es lo inmediato, lo terrenal, lo inconsciente acaso, que se opone, fugazmente y sin más intención que la de divertir, a la gravedad supuesta del tema inicial”¹⁹

A medida que asistimos a un mayor alejamiento de los modelos iniciales, la figura de Don Juan lograba enriquecerse en base a unos nuevos procedimientos, llegando a pasar incluso de la risa fácil a la ironía más amarga (conviene no olvidar que, aunque toda parodia se suela relacionar con lo cómico o lo humorístico, es posible la existencia de textos paródicos carentes de ello). Así pues, la parodia (como la novela) se convertirá en el género predilecto y donde más claramente se vea el proceso de degradación sufrido por nuestro personaje. El empleo de la misma se justifica, además de lo expuesto hasta el momento, por motivos prácticos al valerse el escritor de unos códigos ante los cuales el espectador-lector estaba ya familiarizado, descubriendo éste entonces unos modelos de antemano conocidos, con la consiguiente riqueza textual dado que el lector-espectador se enfrentaba a la nueva obra a partir de unos conocimientos adquiridos a priori y, gracias a los mismos, elaboraba unos nuevos, consecuencia del proceso de sintetización.

Como prueba de la abultada producción, basten una serie de títulos enraizados con la temática donjuanesca, siendo el periodo comprendido entre 1905 y 1910²⁰ el de mayor relevancia por asistirse al lanzamiento de las parodias donjuanescas más significativas: *Tenorio en berlina*, “bufonada lírica en un acto y en verso” (1905) de

¹⁹ Carlos Serrano (1996), *Carnaval en noviembre. Parodias Teatrales Españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante: Instituto de la cultura Juan Gil-Albert, pág. 33. Véase también Ángela Ena Bordonada (1992) *Gloria y declive de Don Juan Tenorio*, en *Ciclos Hispánicos Universales*. Clavileño, Consorcio “Madrid Capital Europea de la Cultura”.

²⁰ Carlos Serrano señala dicho periodo como punto álgido, apuntando que, durante el primer tercio del siglo XX, se obtendrían más de un centenar de obras paródicas con el tema del donjuanismo como telón de fondo: 36 obras entre 1900-1909, 38 creaciones entre 1910-1919 y 43 entre 1920-1929.

Antonio Segura, Joaquín Roig y Salvador Escalera; *Tenorio modernista*, “remembrucia hipocrénica enoemática y jocunda en una película y tres lapsos, ingénita del subintelectualente” (1906) de Pablo Parellada; *La xicota del Tenorio*, “juguete cómico” (1907) de Ferrer Galobert; *Tenorio feminista*, “parodia lírica mujeriega en un acto dividido en tres cuadros, original hasta cierto punto” (1907) de Antonio Paso, Carlos Servet, Ildefonso Valdivia y Vicente Lleó; *El sueño de Doña Inés*, “parodia del drama *Don Juan Tenorio* en un acto y cinco cuadros, en verso” (1909) de Julio Mosé y Luis Criado y Mendoza; *El trust de los Tenorios*, “humorada cómico-lírica en un acto dividido en ocho cuadros, en prosa, original” (1910) de Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y José Serrano; *Las mujeres de Don Juan*, “fantasía cómico-lírica de gran espectáculo en un acto dividido en cinco cuadros” (1912) de Miguel de Palacios y Guillermo Perrín; *El Tenorio taurino*, “casi parodia taurina del inmortal drama de Zorrilla” (1913) de Pepe Moros; *Don Juan Tenorio en broma*, “argumento castellano-catalán por el joven Castigador Genil Arrogante Santpere” (1915); *Don Juanito y su escudero*, “sainete lírico en un acto y tres cuadros en prosa” (1916) de Enrique Calonge y Enrique Reoyo; *El Tenorio del toreo*, “casi sainete y casi parodia bufa en un acto, en verso” (1917) de Federico Gil Asensio; *Tenorio en el siglo XX*, “humorada lírica en un acto dividido en un prólogo, cuatro cuadros y apoteosis, en verso” (1917) de Justo Huete y Salvador Martí; *El Tenorio del barrio*, “parodia de Don Juan Tenorio en un acto y tres cuadros” (1918) de José Navas Ramírez; *El Tenorio de broma*, “animalada escrita en verso catalán, castellano y valenciano” (1919) de Lluís Millá; *El Tenorio en guasa*, “camelo humorístico teatral comprimido en siete cuadros” (1923) de Luis Millá; *Tenoridades*, “obra en un acto” (1924) de Santiago Rusiñol; *El Tenorio Sarasa*, “apropósito en un acto dividido en cuatro cuadros” (1927) de Francisco Serrano; *Han matado a Don Juan*, “comedia en tres actos” (1930) de Federico Oliver; *El burlador que no se burla*, “escenas tragicómicas de una vida y muerte en cinco cuadros, prólogo y epílogo” (1930) de Jacinto Grau; *Don Juan hace economías*, “farsa grotesca en once jornadas” (1936) de Eduardo Zamacois²¹.

²¹ La lista de obras ha sido extraída de la obra de Carlos Serrano, *Carnaval en noviembre* (págs. 45-70). Entre los años comprendidos entre 1900-1931, Serrano proporciona un listado de 131 obras a partir de 1900 y hasta los años cuarenta, donde se pueden distinguir, en su mayoría, obras castellanas y catalanas, de temática enormemente variada. Entre 1900-1909 podemos descubrir 36 obras, entre 1910-1919 se detallan 37 títulos, y entre 1920-1929 aparecen 43 obras. De este modo, queda claro que el personaje donjuanesco seguía de rabiosa actualidad.

3.4. Las mujeres y Don Juan

Quizá, como señaló Lenormand, Don Juan “es un alma de mujer en un cuerpo de hombre”, y buena fe de ello darían muchos autores y autoras desde el Romanticismo en adelante, apareciendo la figura de la “femme fatale” a modo de contrapunto donjuanesco. Lo curioso es que este personaje poliándrico nunca es visto de forma benévola como en el caso masculino, no siendo por todos bien recibido y aceptado. El hecho de que la mujer empiece a ser sujeto activo o copartípe, sobre todo en lo que se refiere al ámbito sexual, parecía contravenir las “buenas normas morales” que relegaban a la mujer al ámbito doméstico y familiar. De este modo, cuando la mujer comienza a manifestarse, el prestigio de Don Juan comenzará a derrumbarse, aún sin olvidar que continuarán las reivindicaciones “favorables”. En mi opinión, estas incipientes e interesantes reivindicaciones del mito (o contramito) de la mano femenina proporcionarán nuevos puntos de vista para la consideración del personaje.

A medida que Don Juan crece y engorda su ego a través de las diferentes versiones, las mujeres burladas empiezan a cobrar un papel de mayor relevancia, dejan de ser simples sombras para transformarse en entes definitivos. Nombres como Isabela, Ana, Elvira, Leonor o Inés comienzan a cobrar protagonismo en un mundo, hasta entonces, monopolizado por el burlador, reaccionando contra el “eterno masculino”: mujeres resignadas, resistentes, vengativas, sublimes, redentoras, piadosas, enamoradas... todas ellas tendrán cabida, y de todas las clases y condiciones sociales. El mayor de los defectos, para él, se convierte en la menor de las virtudes, porque a Don Juan solo le preocupa engrosar el mayor número de mujeres en su lista (una de las mayores cifras nos la da Leporello en la ópera de Mozart con texto de Da Ponte que nos habla de 1003 conquistas solo en España). Sea como fuere, lo cierto es que Tirso tuvo gran acierto a la hora de hacer aparecer a cuatro mujeres de estratos sociales diferentes y de psicologías y situaciones personales aún más dispares, dado que, a partir de ahí, la mujer (como personaje global) iría ganando terreno hasta el punto de no poder entenderse el fenómeno del donjuanismo sin una larga estela de mujeres tras de sí.

Pensando en todas estas mujeres sin las cuales el personaje de Don Juan no habría tenido razón de ser, creo que es digno de mención una de ellas, no por ser tanto

su contrapunto o envés sino su propio arquetipo, un Don Juan con cuerpo de mujer: la condesa de Merteuil, de *Las amistades peligrosas* (1782). El único objetivo vital del personaje francés creado por de Laclos era tener la misma libertad que su homónimo masculino, con el consiguiente castigo ante tal audacia. Pocos ejemplos se han dado en la literatura anterior al siglo XX de un ser femenino tan malévolo y despiadado, y tanto fue así que la obra acabó cayendo en el cajón de los libros olvidados precisamente por la creación de este personaje, un personaje inconcebible (el de la burladora) para la mente masculina del momento: inmoral, impía, cruel e inhumana. La obra ponía de manifiesto la situación de la mujer en una sociedad que la encorsetaba en “moldes rígidos e indeformables”. Derribando barreras y traspasando límites, el siglo XVIII francés llevaría al extremo las prácticas más perversas de la seducción puesta ésta al servicio del placer más degradado que encumbra al amor propio y desdeña el sufrimiento de los más débiles. Lo curioso, en el caso de Laclos, sería que la persona encargada de llevar a cabo tal artimaña no fuera un donjuán sino una doñajuana. Pese a que pueda parecernos un acto audaz, puede que no lo fuera tanto, tal y como apuntó Elena Soriano resaltando el hecho de que “Laclos no tuvo la audacia suficiente para presentarla en solitario, mujer de pies a cabeza, sino emparejada con una especie de sosías masculino que quita a su creación carácter de arquetipo”²².

Siguiendo de nuevo la lista proporcionada por Carlos Serrano, podemos observar cómo a partir del siglo XX, y casi siempre siguiendo la línea de la parodia, empezarían a aparecer obras en las que el afamado personaje cedería terreno en favor de sus víctimas femeninas, aspecto que se deja entrever ya desde los títulos de las obras. Por citar algunos casos relevantes, destacar: *La filla del Comendador* (1903) de Antón Saltivari Vidal; *La viuda del Tenorio* (1905) de Enrique Yuste Arias; *La xicota del Tenorio* (1907) de Ferrer Galobert; *Tenorio Feminista* (1907) de Paso, Servet y Valdivia; *El sueño de Doña Inés* (1909) de Julio Mosé y Luis Criado; *Las mujeres de Don Juan* (1912) de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; *La novia de Don Juan* (1915) de Felipe Pérez Capo; *La Señorita Tenorio* (1919) de Antonio Paso, José Silva y Eduardo Fuentes; *Las Tenorias* (1920) de Onofre Carrasquer... Un aspecto a destacar considerando todas estas obras es que fueron escritas por hombres y no por mujeres, por lo que, en la gran mayoría, el aspecto paródico es el único que adquiere

²² Elena Soriano (2000), *El donjuanismo femenino*, Barcelona: Península Atalaya, pág. 162.

relevancia en detrimento del de denuncia, tan característico de estas escritoras de finales de siglo.

Precisamente la línea paródica habría sido seguida por Antonio Paso, Carlos Servet e Ildefonso Valdivia para escribir *Tenorio feminista. Parodia lírica mujeriega* (1907). Esta obra perteneciente al teatro breve y, a tenor del modelo zorrillesco, nos presenta a Juana Tenorio y Luisa Megía como rivales en una serie de aventuras cuanto menos escandalosas que finalizan, como es de suponer, en un desafío: incorporar entre sus conquistas a un novicio. La obra encierra todo un aire de sicalipsis y anticlericalismo que se hacen más que evidentes a los ojos de los lectores/espectadores. Sin embarco, y a diferencia de su homónimo masculino, Doña Juana es presentada no ya como una heroína sino como una especie de mujer de vida alegre, pícara, parlanchina, mentirosa e incluso, endemoniada.

Unos años después, Octavio Picón publicaría *Juanita Tenorio. Novela galante de los años diez* (1910), siendo una especie de autobiografía femenina un tanto vulgarizada. Basta fijarse en el título para observar tres aspectos: protagonista femenino, tono paródico (es Juanita, no Doña Juana) y presencia del mito. Esta autodidacta madrileña crecerá sin el amor materno y la atención paterna, aunque no se nos mostrará como un ser impío, irracional y arrogante, sino todo lo contrario, resultando incluso burlada; por eso resulta más bien un personaje antidonjuanesco, no es una doñajuana verdadera, sobre todo porque busca el ideal de amor, un amor único y eterno. De este modo, en contra de lo que podríamos pensar, la obra se reduce a la de una simple “seductora seducida” con apenas una serie de trazos donjuanescos (al convertirse en prostituta, alardea de fama y protagoniza diferentes escándalos). Por tanto, más que una parodia, la obra resulta ser todo un sarcasmo en su esencia puesto que, en el fondo, lo que se nos muestra es una mujer romántica que enferma tras cada fracaso amoroso pero que no desiste en su empeño de conseguir el amor eterno.

Unos años más tarde, Azorín publicará una novela con un relevador título, *Doña Inés* (1925), víctima más reconocida y quizá la única de las mujeres verdaderamente enamorada del burlador, pero que en este caso caerá víctima de su propio tiempo (en consonancia con el angustioso sentir del tiempo azoriniano). En este caso, y a diferencia de la recriminación de Elena Soriano a la obra de Laclos, Doña Inés aparece sola, sin Don Juan, aunque eso sí, no por voluntad propia sino porque ha sido

abandonada. Romántica empedernida aunque también deseosa de sexo, Doña Inés se pasa la novela buscando/esperando el amor. El Tiempo se convierte, así, en compañero de esperas de Doña Inés, conduciéndola de manera inexorable hacia la muerte; es la agonía temporal que une el pasado con el presente y el futuro. En definitiva, lo que hace Azorín es valerse de un personaje y un trasfondo mítico harto conocidos para someterlos a una reelaboración en un intento de mostrar lo que para él significaba el “eterno presente o presente inactual”, un tiempo en el que nada sucede, nada ocurre, todo permanece igual.

Los ejemplos españoles presentados, escogidos por sus representativos títulos, difieren enormemente del modelo francés presentado por Laclos, como se aprecia a simple vista. Entre unas y otra, sobre todo a finales del XIX y principios del XX, España, y en particular el género femenino, vivirá toda una serie de cambios sociales, culturales, legales, laborales..., cambios que llegarían con retraso respecto a lo que venía sucediendo ya en muchos países europeos; baste recordar la creación de toda una serie de programas pedagógicos dirigidos a la mujer, como la “Escuela de Institutrices” en 1869, la “Escuela Normal de Maestras” o la “Asociación para la Enseñanza de la Mujer” en 1870, así como la enorme proliferación de revistas femeninas alejadas ya del modelo sentimentaloides de principios del siglo XIX, como “La mujer del porvenir”, “Páginas para la educación popular” o “La instrucción para la mujer”. Poco a poco, las voces feministas se hacían oír en nuestro país, pero más aún se hacían notar las contrarias a toda emancipación, reivindicando el papel pasivo que hasta entonces la mujer había venido desempeñando (Ángela Ena lo recoge muy bien en su artículo dedicado al “ángel del hogar”²³); ahora más que nunca se sentía como una necesidad imperante el hecho de que la mujer quedara bien definida en la literatura. Además, junto a moralistas y religiosos, científicos y médicos apelarán a una ridícula inferioridad intelectual de la mujer a partir de toda una serie de unos argumentos supuestamente médicos. Bajo mi punto de vista, cabe hablar de una prenda de ropa que, a modo simbólico, resume la situación femenina en estos tiempos: el corsé, un corsé que aprisiona, oprime e impide que la mujer pueda salir adelante.

²³ Ángela Ena Bordonada (2001), “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en M^a José Porro Herrera (ed.), *La mujer y la trasgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos*, Córdoba: Universidad de Córdoba, págs. 89-111.

Como consecuencia de unos lentos pero cada vez más consolidados cambios sociales en el panorama femenino, el oficio de escritora también se verá trastocado, aumentando considerablemente el número de autoras que logran vivir ya de su trabajo; incluso serán muchas las que cuenten con el apoyo de sus iguales masculinos. Vivir de la pluma era ya posible en un mundo, eso sí, aún dominado por hombres. Como caso paradigmático y representativo baste citar el caso de la gran Doña Emilia Pardo Bazán, pero sin que ello signifique menospreciar los logros obtenidos por otras como Faustina Sáez de Melgar, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado o Concepción Arenal. Mujer “inquieta y andariega” decidió emplear la literatura como instrumento de denuncia contra aquellos que seguían considerando inferiores a las de su género; atacará la literatura sexista, la doble moral, la educación deficiente dada a las niñas, la discriminación de las mujeres... Mujer combativa y combatiente, adelantada a su tiempo, pensaba que eran las propias mujeres las que debían llevar a cabo el cambio desde abajo, ser las artífices de sus propias ideas y terminar con lo que ella misma llamaba “cultura del adorno”: los derechos del hombre debían equipararse a los de la mujer.

Retomando de nuevo el tema que nos concierne, lo que está claro es que, a raíz de lo expuesto, las “heroínas donjuanescas” (como las califica Elena Soriano) no resultan genuinamente Tenorias (a excepción de las versiones paródicas) puesto que no consiguen ser verdaderos sujetos de seducción sino simplemente objetos, terminando sus días burladas y castigadas, a la par que todas aquellas que aparecían en las listas de Don Juan. Efectivamente se nos presentan en algún momento como mujeres promiscuas, pero bien es cierto que tal promiscuidad solo es ejercida en ciertos momentos y no de forma continuada, y ni mucho menos nos dan listas de todas sus víctimas. Todo ello no hace sino pensar en que la existencia de un mito femenino equiparable al masculino es algo irrisorio, carente de sentido; ni siquiera pensar en términos feministas hace comprensible tal reivindicación.

Hasta ahora, lo único que se ha obtenido ha sido una especie de “sucedáneos” un tanto erotizados pero muy alejados del mito masculino, esto es, la literatura (sobre todo la de finales del XIX y principios del XX) no dio a luz a una mujer comparable con la dramática figura varonil, una figura sentida por todos, usada por todos, rebatida por todos, vivida por todos en definitiva. Aunque la opinión popular sea relacionar a

esta presunta Doña Juana con una mujer joven, hermosa, de clase social elevada, audaz, arrogante, despiadada, presuntuosa, enamoradiza y enamoradora, nunca alcanzará a tener la misma entidad que Don Juan, simplemente porque nunca se convertirá en una figura mítica. Sin embargo, esto no quiere decir que la literatura no haya dado ejemplos de mujeres con verdaderos rasgos donjuanescos, porque sí lo ha hecho (y quizá lo seguirá haciendo). Quizá, y es mi opinión, el mayor triunfo para las mujeres haya sido tener la posibilidad de haber podido crear un personaje afín al masculino, y no haberlo hecho; en esa libertad de elección reside el triunfo.

4. DONJUANISMO Y ESCRITORAS FINISECULARES

4.1. Las nuevas escritoras y Don Juan

La degradación del personaje de Don Juan es un concepto moderno, del primer tercio del siglo XX especialmente, sin que ello encierre un sentido peyorativo sino todo lo contrario, afianzándole como uno de nuestros mitos más literarios y reconocidos. Después de su dilatada andadura desde el siglo XVII, el siglo XX supondría para el galán (y sus creadores) un punto de inflexión/reflexión, haciendo aflorar toda una serie de obras relativas, más que a su persona, a sus circunstancias. Ahora parece que nos acercamos a un Don Juan más reflexivo, más familiar, más derrotista incluso; un Don Juan más contextualizado, acorde con los nuevos valores imperantes en la época. Ahora, y por primera vez, el mito permanece en segundo plano para dar protagonismo a su mundo circundante. De este modo, a la larga lista de mujeres conquistadas por el galán, hemos de sumar otra no menos dilatada de recreaciones del personaje. Quizá sea este el momento en que la existencia de Don Juan esté supeditada a la de otros personajes hasta entonces tenidos como figurativos, y quizá sea esa la razón por la que despierte el interés de algunas de nuestras más ilustres autoras de principios de siglo: revivir a Don Juan es reconducirlo por los caminos de la modernidad, dotándole de novedosos atributos acordes con la nueva mentalidad femenina imperante.

No sería casual, pues, que determinadas autoras del momento escogieran el personaje donjuanesco para protagonizar algunas de sus creaciones dado que el libertino ya no era sentido de modo angustioso. A ello hemos de sumar el hecho de que la figura del Don Juan estaba “de moda” (como se apreciaba en las páginas anteriores), sobre todo en el género dramático, por lo que una serie de autoras no quisieron perder la oportunidad de compartir sus creaciones y sus perspectivas sobre el mito en particular, y sobre la sociedad en general. El hecho de que este “vendaval erótico” (como acertadamente le denominó Américo Castro) fuera escogido por un reducido grupo de intelectuales españolas como vía para reivindicar la igualdad entre hombres y mujeres denotaría que su castiza masculinidad estaba ya, cuanto menos, en tela de juicio, interesando más su psicología y sociología que la larga lista de mujeres agraviadas a su paso o su ateísmo confeso. Sabían éstas que la estampa del clásico donjuán de ninguna forma podía sostenerse en el contexto histórico-cultural de la modernidad, por eso intentaron modelarlo a su gusto: “es un objeto común del que todos se apropian sin agotarlo jamás”²⁴.

Bien es cierto que este gusto por degradar y deformar la figura del libertino sería la tónica general en nuestras autoras de finales-principios de siglo. Sin embargo, y sobre todo en el siglo XIX no ya en el XX, aún podrían encontrarse ejemplos muy aislados donde la figura del calavera se supeditara a los cánones románticos (o postrománticos) impuestos por Zorrilla. El ejemplo más representativo lo encontramos en la gallega más universal, Doña Emilia Pardo Bazán, concretamente, en uno de los cuentos que integra el libro *Cuentos de amor* (1898), titulado “La última ilusión de Don Juan”. Con más de quinientos cuentos en su haber, todos ellos publicados en periódicos del momento y posteriormente autorrecopilados en diferentes colecciones en función de una temática muy marcada, Baquero Goyanes se refirió a ella en los siguientes términos:

Si tuviésemos que citar a un autor en que dicha palabra (cuento) alcanzara, por decirlo así, su consagración oficial, daríamos sin vacilación el nombre de doña Emilia Pardo Bazán, la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura. La variedad temática (...) y el alto valor

²⁴ Carmen Becerra (1997), *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo: Universidad de Vigo. Servicio de Publicaciones, pág., 28

literario de esas narraciones, deciden la aceptación de un término contra el que tanto prejuicio existían.²⁵

Publicado entre 1892-1898 en *El Imparcial*, se trata de una “no” historia de amor entre “el burlador sempiterno” y su primita Estrella, historia que se mantiene durante años en la distancia pero que, finalmente, terminará con el último resquicio de felicidad posible de nuestro protagonista. El cuento retoma claramente el tema zorrillesco en tono postromántico y, pese a no ser uno de los mejores de la autora, está narrado con una magistral prosa, con bellas y líricas imágenes. Doña Emilia, lejos de adoptar una posición crítica respecto a la figura del galán, le tratará con cierto paternalismo, con complacencia, sin entender a todas aquellas “gentes superficiales que nunca se han tomado el trabajo de observar al microscopio la complicada mecánica del corazón”²⁶.

La escritora gallega retrata a Don Juan no tanto como un mujeriego despiadado sino más bien como un ser incomprendido, víctima de sus propios sentimientos, un burlador burlado, y lo que es peor, incomprendido. La autora, valiéndose de la primera persona, mantiene la tradición de presentarnos a un Don Juan hidalgo, galante y mujeriego, algo maduro y aparentemente superficial e insensible; pero nada más lejos de la realidad, como se nos va descubriendo a raíz de la relación misiva que mantiene con la pura, dulce, honesta y angelical *Beatita*. Don Juan no va a recibir un castigo físico sino más bien espiritual al conocer, tras veinte años de espera, el casamiento de su prima con un noble caballero, rico y honrado. Don Juan se precipita al abismo de la soledad porque sabe que ha perdido su última oportunidad de ser feliz, de conseguir una vida verdaderamente plena, una vida que solo el verdadero amor proporciona.

Sin embargo, lo verdaderamente sorprendente y llamativo en el relato es la actitud que el narrador en general, y Doña Emilia en particular, adopta para con su personaje, pues recrimina la actitud de la protagonista, que tras una prolongada espera de veinte años escribiendo largas cartas (con escuetas contestaciones por parte de Don Juan) decide contraer matrimonio con un apuesto caballero tras toda una serie de presiones familiares, en lugar de la del galán mujeriego, al que considera todo un burlador burlado. En el fondo, Doña Emilia lo que defiende es el ideal del amor eterno por encima del amor pasional, el amor irrealizable, ese amor tenido como fuente de

²⁵ Mariano Baquero Goyanes (1949) *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, págs. 71-72.

²⁶ Emilia Pardo Bazán: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/8356.pdf> (4-8-2012)

inspiración para los artistas, especialmente los poetas. Por eso, la gallega prefiere “ser galeote del vicio que desertor del ideal”²⁷

4.2. Blanca de los Ríos

Blanca de los Ríos, mujer de vasta cultura, consagró toda su vida al quehacer literario. Nacida en Sevilla el 15 de agosto de 1859²⁸, hija de Demetrio de los Ríos y Serrano y María Teresa Nostench y Rodríguez, la niña y su hermano José crecieron rodeados de arte y literatura en plena burguesía ilustrada; baste resaltar el hecho de que su padre acudiría asiduamente a la tertulia de Juan José Bueno junto a literatos, pintores, escultores, académicos... y su madre conviviría un tiempo con Fernán Caballero, llegando incluso a escribir una serie de textos que, si bien nunca verían la luz, sí servirían de estímulo a su hija (y a su hermano que escribió poemas ocasionales). A partir de ahí, pocos son los datos que se tienen sobre la infancia de Doña Blanca, muy marcada, eso sí, por los devenires republicanos.

La muerte de su madre en mayo de 1877 supondría un punto de inflexión en la vida de la joven, refugiándose por entero en la literatura, tanto que, tan solo un año después y bajo el pseudónimo de Carolina del Boss, publicaría su primera novela *Margarita*, todo un homenaje póstumo a su madre. En los tres años inmediatamente posteriores, Doña Blanca escribiría casi toda su producción poética influenciada por los clásicos españoles y por los poetas sevillanos del momento; pero no será hasta 1881 cuando salga a la luz su primer libro de versos, *Esperanzas y Recuerdos*, dieciocho poemas de marcada influencia becqueriana. En esta época nuestra escritora estaba instalada ya en Madrid, y entre sus muchas amistades se encontraba la de la familia de Julián Romea, hecho que le permitió a su vez relacionarse con políticos, artistas y escritores de la talla de Valera, el Duque de Rivas o Santos Álvarez, y sobre

²⁷ Emilia Pardo Bazán: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/8356.pdf> (4-8-2012)

²⁸ Todos los datos biográficos han sido tomados de Isabel Calvo Aguilar (1954), *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid: Biblioteca Nueva, págs. 671-672. María Antonieta González López (2001): *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*, Madrid: Fundación Universitaria Española. María Luisa Solano (1930), “Una escritora española: Doña Blanca de los Ríos de Lampérez”, *Hispania*, vol. XIII, págs.389-398.

todo, conocer al que sería su marido, Vicente Lampérez y Romea. Con el traslado a Madrid, la autora se alejaría del provincialismo sevillano y conocería el centro neurálgico literario por excelencia.

La narrativa iba ganando terreno poco a poco gracias a la implantación paulatina del naturalismo francés, y el género lírico se ponía cada vez más al servicio de los valores propios de la Restauración dando como resultado una poesía civil, moral y filosófica. Es hacia 1883 cuando Doña Blanca dará un salto cualitativo a otro género, el de la crítica literaria, con “La poesía”, reflexionando sobre el propio estilo y sobre la poesía moderna; y también se sumergirá en el maravilloso y prolífico mundo de los cuentos y la novela corta, siendo el primero el que llevó por título “El correo de la vida”.

A mediados de la década de los ochenta, la sevillana vuelve a introducirse como principiante en un nuevo mundo, el de las traducciones de sus propios poemas en lengua italiana y francesa, al tiempo que irá ganando fama y prestigio como escritora. En 1885 también tendría lugar uno de los certámenes bienales de la Real Academia, en esta ocasión proponiendo como tema el estudio biográfico y crítico de Tirso de Molina y su obra, algo que llegó a apasionar a Doña Blanca hasta el punto de convertirse incluso en el “leitmotiv” de su vida (aunque el concurso fue finalmente declarado desierto), pecando a veces de excesivo apasionamiento solo disculpado por la profundidad de su trabajo. Junto al mercedario (“Tirso de Molina”, conferencia que leyó en el Ateneo el 23 Abril de 1906, “El Don Juan de Tirso de Molina”, leída el 14 junio de 1908, “Las mujeres de Tirso” del 16 marzo de 1910, “Tirso de Molina y Cataluña” leída en el Ateneo de Barcelona el 21 y 28 octubre de 1907, “De Tirso de Molina al refundidor de Marta la Piadosa” carta publicada en *El Globo* en 1896 y luego en *Del Siglo de Oro* en 1910, o “El viaje de Tirso de Molina a Santo Domingo y la génesis del Don Juan”, una conferencia organizada por la Unión de Damas Españolas leída en el Conservatorio de Música y Declamación el 20 mayo de 1924), Doña Blanca abordó también el estudio de otras figuras clásicas del teatro áureo como Lope de Vega (sacó a la luz su partida bautismal), Calderón (“De Calderón y de su obra” es una conferencia leída en el Ateneo el 29 diciembre de 1914, “La vida es Sueño y los diez Segismundos de Calderón”, conferencia leída en el centro de intercambio intelectual germano español) o Cervantes (“¿Estudió Cervantes en

Salamanca?”, artículo publicado en *La España Moderna* en 1910, “Sevilla, cuna del Quijote” conferencia pronunciada en el Ateneo de Sevilla y de Madrid en 1916, Prólogo a las “Novelas Ejemplares” de Don Miguel de Cervantes y Saavedra para la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz en 1916)²⁹.

La década de los noventa también sería fundamental en la vida de la frágil autora, sobre todo los primeros años, al conocer a Zorrilla, Juan Valera o Menéndez Pelayo entre otros, pero sobre todo a Doña Emilia Pardo Bazán, con la que mantendrá una estrecha amistad hasta el final de sus días. La autora gallega le hará partícipe de sus inquietudes acerca de la esencia de la nacionalidad española. Tiempo después, en torno a 1896, Blanca de los Ríos defenderá la tradición como motor de cambio y la adaptación a los nuevos tiempos: la Historia se convertirá en el elemento de cohesión para todo el pueblo español.

En 1892 contraería matrimonio con el susodicho Vicente Lampérez (nunca tuvieron hijos) y pese a que durante los años posteriores al enlace la actividad literaria de la autora decrecería, nunca acabaría por extinguirse del todo. El reconocimiento a su carrera era lento pero con pies de plomo, tanto que en 1895 sería aceptada como socia numeraria en el Ateneo madrileño, después de su amiga Doña Emilia y a la vez que Carmen de Burgos. Pero su gran día, profesionalmente hablando, llegaría el 12 de Marzo de 1924 siendo la protagonista de un homenaje a propósito de la concesión de la Gran Cruz de Alfonso XII por los “relevantes servicios prestados a la cultura nacional” y, sobre todo, por el estudio biográfico y bibliográfico-crítico de Tirso.

Por último, y no menos importante, cabe hablar de la que fue su etapa más decisiva, coincidiendo con el cambio de centuria. Entre 1898 y 1907, Doña Blanca compondría la mayor parte de sus cincuenta y cuatro cuentos caracterizados por su oposición al materialismo y al racionalismo (posteriormente se recopilarían en dos volúmenes, uno de los cuales sería el primero de sus obras completas) y publicados en *Revista Contemporánea*, *Blanco y Negro* e *Hispania*; y junto a ellos, siete novelas cortas, valiéndose de *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*. Nos encontramos ante relatos realistas y actuales tratados desde la perspectiva de una mujer culta de

²⁹ Todas las obras de la autora se encuentran reunidas en el *Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas* (1927), por la imprenta madrileña de Sanz Calleja.

clase media a la que le inquietaban los problemas del momento. María Antonieta González López³⁰ ha llevado a cabo una división temática de sus cuentos y novelitas: cuentos religiosos, son muy pocos, y abordan la temática entre el clericalismo y el anticlericalismo; cuentos morales, donde el espíritu se trata desde un punto de vista decimonónico y cuyo referente es el antipositivismo; cuentos fantásticos de regusto hoffmanniano; cuentos políticos, solo dos, donde aborda sobre todo el problema del caciquismo; cuentos patrióticos, claves en su producción pues a Doña Blanca también “le dolía España”; cuentos regionales, de sabor andaluz, orientados a superar la visión idealista del Romanticismo; cuentos y novelas regeneracionistas, optando por una postura intermedia entre tradición y modernidad; cuentos y novelas de circunstancias, aunque por extraño que parezca, no escribirá más que un relato específico para una festividad tan señalada como era la Navidad, algo que parecía ser práctica habitual entre los escritores de la época; novelas del casticismo, buscando la identidad nacional a través de la literatura.

En relación con el tema a estudiar, nos interesarán las novelas del casticismo porque en una de ellas se abordará el mito de nuestro protagonista, Don Juan. La elección de tal entelequia no sería banalidad, como ya se ha venido comentando a propósito de otros autores, sino todo lo contrario, pues en el último cuarto del siglo XIX, coincidiendo con la superación de la novela postromántica, llegaría el tiempo de la “degradación del mito” (sobre todo a partir de la versión de Zorrilla) como consecuencia de haber sometido al personaje a un proceso de desnaturalización. Se tendía a poner de manifiesto la ridiculez del que hasta entonces había venido a ser el casticismo personificado en consonancia con la decadencia cultural, social y económica que se venía viviendo. Sin embargo, lo sorprendente en nuestra autora es que toma la figura de Don Juan en un sentido contrario al de sus contemporáneos: Don Juan simbolizaría la defensa de los valores tradicionales frente a la corrupción de los tiempos “modernos”. Y no solo Don Juan sino que Doña Blanca apelaría también a Don Quijote y a Segismundo como mitos reconocidos para ensalzar la cultura nacional. Para ella, Don Juan es lo sublime y lo prosaico a un tiempo.

Lo cierto es que Don Juan en este siglo era tenido como una especie de moneda de cambio, de arma arrojadiza, de títere desacompañado, de instrumento erigido como

³⁰ María Antonieta González López, *op. cit.*, págs. 61-91.

representante de los vicios y virtudes nacionales a un mismo tiempo, tomado por cada cual para su propio beneficio. Pero, pese a todo, parecía latir en todos una preocupación incesante: el radical cambio de las costumbres y los usos amorosos como consecuencia, sobre todo, del cada vez más relevante papel de la mujer en la sociedad. En lo que verdaderamente haría hincapié Doña Blanca sería en resaltar el hecho de que Don Juan, lejos de consideraciones antropológicas, era ente todo un personaje literario, y como tal, había que mantenerlo entre las páginas de la Literatura, mundo del cual nunca debió ser sacado.

4.2.1. *Las hijas de Don Juan*

La obra comentada a continuación se trata de una novela corta dada a la imprenta por la autora a través de la publicación periódica “El cuento semanal” el 18 de octubre de 1907³¹. A través de un narrador omnisciente, conocemos la historia de un nuevo Don Juan casado y con dos hijas, obsesionado con la figura materna, más decadente que nunca, más frustrado que nunca, más muerto que nunca. Antes de pasar a especificar una serie de pormenores relacionados con la obra en cuestión, me gustaría abordar una serie de aspectos relacionados con el contexto histórico y social en torno a estos primeros años del siglo XX. “Decadencia” es la mejor palabra que encuentro para definir el estado de la sociedad en estos primeros momentos llenos de desconcierto y pesimismo; o, si se prefiere de un modo más literario, “abulia” sería el término más acertado para describir el sentimiento que muchos experimentaban por entonces. Todo pasaba por una transformación nacional, encabezada por los intelectuales, que diera nuevas alas al denostado imperio español; por una reforma en lo tocante a todos los ámbitos vivenciales en pro de la que hasta entonces había sido la verdadera y genuina “raza española”. Unidad y unión como valores en alza.

En lo tocante a la sociedad imperante, el núcleo familiar burgués se convirtió en el modelo reivindicado por escritores, críticos e intelectuales como vía para lograr la regeneración a través del orden y la productividad. Pero la realidad era muy diferente

³¹ Publicado en *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, ed. Ángela Ena Bordonada, Madrid: Castalia, Instituto de la mujer, págs. 67-125. Cito por esta edición.

pues la vagancia y el libre albedrío se extendían por el país de norte a sur y de este a oeste: psicalipsis, cupletismo, flamenquismo, gitanismo... y, como no, donjuanismo, donde Don Juan se tenía como prototipo de hombría española (o “españolidad”). Y precisamente contra esta figura y este pensamiento luchaban los regeneracionistas, considerando que impedía la transición hacia la modernidad, y por ende, hacia la prosperidad económica; lo que pretendían, abanderados por Unamuno, era eliminar todos aquellos modelos masculinos que atentaran contra la modernidad, y Don Juan se erigía como el más peligroso de todos por ir en contra la unidad primaria de organización social, la familia. En palabras del filósofo:

La casticidad no es el casticismo. Los espíritus verdaderamente castizos, los que recogen y representan lo más íntimo de la casta, lo que ella tiene de universal y eterno, estos suelen aparecer como renegados a los ojos de los castizos de la ralea. Para el pueblo alegre y confiado, don Juan Tenorio es castizo; don Quijote no lo es. Don Juan Tenorio era un grandísimo sinvergüenza y un alegre. Y un mentecato, un grandísimo mentecato.³²

Retomando de nuevo el relato de Blanca de los Ríos, nos encontramos con un relato ficticio protagonizado (aunque de un modo omnipresente) por nuestro Don Juan, pero con una clara diferencia respecto a las versiones que hasta aquí han sido mencionadas: alrededor de Don Juan vemos, no ya solo a la figura paterna que tanto recriminaba sus fechorías, sino toda una familia. De este modo, Doña Blanca presenta un Don Juan producto de su tiempo, es decir, supera la fascinación con la que hasta entonces se venía retratando y lo subvierte porque Don Juan va a ceder su protagonismo a su prole. La autora decide retomar la idea que unos años antes propondría Echegaray con *El hijo de Don Juan* (el paralelismo se aprecia simplemente con el título) pero en clave femenina, conllevando el desprestigio del personaje; hasta tal punto llegará que, con su Don Juan, parece terminar la estirpe en particular, el donjuanismo en general. Precisamente por este tratamiento del mito, Ángela Ena en su *Introducción* de sus *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)* la califica como “la mujer de la Generación del 98”³³ -salvando las barreras metodológicas y temporales que suponen hablar de una generación cerrada en un momento de convivencia con otras tendencias como el modernismo, decadentismo, prerrafaelismo,

³² Miguel de Unamuno (1954), *Obras completas*. Vols. 3, 4, 10. Barcelona: Ediciones Vergara. Vol. 10, pág. 652.

³³ Ángela Ena Bordonada (ed.) (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, cit., pág. 32.

simbolismo, parnasianismo...- acorde con el tono de denuncia propuesto. Por eso, esta breve novelita no puede leerse sin pensar en toda una serie de circunstancias sociales porque, al descontextualizarla, perderíamos de vista el motivo por el que fue escrita.

Si contextualmente la elección temática del mito estás más que justificada, lo mismo sucederá en el ámbito personal; y es que doña Blanca conocía a la perfección, no solo la mitología de los autores clásicos españoles en general, sino la de Tirso en particular (muchos la han tildado de “tirsófila”), que sería el germen del afamado personaje. Como resultado, sumando tradición e innovación, doña Blanca nos ofrece su visión particular de este rufián portavoz de la inestabilidad social, atacando a su vez a otro fenómeno que contaminaba la sociedad de la Restauración como era el flamenquismo (alternativa en donjuanismo), convertido en una especie de fiebre o droga que terminaba por apoderarse de la voluntad. Así pues, elementos que antaño resultaban tan ennoblecedores como el valor, la hombría o la espada, quedan aquí reducidos a ordinariez, ramplonería y “navaja canallesca”.

Formalmente, la intriga se desarrolla a lo largo de diez capítulos, perfectamente enmarcables en la tradicional partición de planteamiento, nudo y desenlace: los dos primeros capítulos sirven para presentar a Don Juan y a su familia; del tercero al quinto se nos presenta la trama propiamente dicha, teniendo como punto álgido el descubrimiento de unas cartas por parte de las hijas; y los cinco últimos se supeditan a perfilar el desenlace, el fatal desenlace con el que parece concluir la estirpe. Al final, Don Juan acaba siendo el responsable, no solo de la destrucción de su familia, sino de su propia fama; en un sentido más metafórico, Don Juan acaba de un plumazo con casi tres siglos de tradición. Por eso, el relato de Blanca de los Ríos va más allá de proclamas antimodernistas, flamenquistas o donjuanescas porque, aunque con un paternalismo un tanto conservador (como también tendrá un feminismo conservador), lo que se pretende es alentar la regeneración haciendo ver la sinrazón de un Don Juan finisecular y del donjuanismo. Queda claro, pues, que Don Juan parece no poder existir en una España que no le corresponde.

Don Juan se nos presenta como “último vástago de la casa y señorío de Fontibre” (Ríos, 1990,67), de familia burguesa venida a menos (resalta la heroicidad de sus antepasados), romántico denostado y heredero de toda una serie de “efluvios donjuanescos” (Ríos, 1990, 67) procedentes de la tradición española. A partir de esta

concreción, doña Blanca generaliza y pasa a tratar el tema del donjuanismo a modo de estado de la cuestión hasta principios del siglo XX: “los tiempos de Don Juan aún eran donjuanescos” (Ríos, 1990,69) porque seguía despertando el interés de diferentes escritores, porque aparecía no solo en el arte literario sino en muchos otros, porque seguía dejando a su paso una estela de víctimas, porque su representación en el Día de Difuntos seguía siendo todo un ritual... Por todo ello, doña Blanca parece conceder una pequeña tregua al personaje como mito, justificando su presencia más como una lacra social que convendría extinguir que como una elección personal. La autora intenta mostrarnos una especie de proceso madurativo del personaje, desde su infancia de antaño con Tirso, la mocedad de Zorrilla y la definitiva madurez y decadencia que alcanza con su personaje.

Don Juan ya no es aquel “langosta de mujeres” y “garañón de España” que nos presentaba Tirso, ni tan si quiera es un simple gozador y libertino aprovechado, sino que, producto de su tiempo, es presentado como un héroe romántico decadente, configurándose en la mente del lector un personaje cuanto menos ridículo (parafraseando a la autora, muy útil para todo lo inútil) y contrarquetípico. Los gabanes, sombreros de ala ancha y espadas van a ser sustituidos por trajes desgastados, corbatas obsoletas y pistolas oxidadas; la Sevilla del siglo XVII por el Madrid de la Restauración (1875-1902); los palacios y conventos son convertidos en cafés, tascas y burdeles; el personaje paterno que recriminaba las andanzas y fechorías de su hijo queda sustituido aquí por madre, mujer e hijas (que no hijos, con lo que quedaría cerrado el ciclo); el arrepentimiento se torna en suicidio; la heroicidad con que era visto el personaje da paso al patetismo más absoluto... Es la imagen perfecta de un Don Juan de bajos fondos (el Don Juan de los infiernos baudelaireano) portavoz de toda una serie de valores caducos contra los que se tendrá que luchar para promover la tan ansiada regeneración del país. Es la degradación elevada a la máxima potencia como método aleccionador.

Una vez hecha esta presentación-introducción un tanto omnipresente del personaje, la autora se centra en las verdaderas protagonistas, su madre, su mujer e hijas, tanto que la obra bien pudiera haberse titulado *Las mujeres de Don Juan*. Se nos abre así un nuevo campo de visión y conocimiento del personaje, un campo hasta el momento poco tratado a lo largo de las diferentes versiones: el familiar. Hasta

entonces conocíamos la personalidad de Don Juan a raíz de sus fechorías o por lo que nos contaban sus criados, amigos, enemigos, padres, reyes..., pero ahora se entreteje un núcleo familiar imprescindible que nos va a permitir conocer al personaje desde otra óptica diferente, viendo cómo es su relación con sus familiares. Ahora se nos pinta un Don Juan casado, con esposa e hija, y con una actitud de fervor sorprendente hacia su propia madre. Esta “autoridad” en cuestiones amorosas y de moda va a resultar, por el contrario, un fracaso total en el ambiente familiar debido a sus múltiples correrías sociales, impidiendo llevar a cabo una vida ordenada. ¿Cómo va a resultar Don Juan como cabeza de familia, con todo lo que ello implicaría en cuanto a responsabilidades de todo orden? Pues el propio texto nos da la clave: “la casa toda era modelo de desequilibrio y trastorno” (Ríos, 1990,75).

La aparición de Concha, su mujer, sumará un capítulo nuevo a la leyenda del libertino; pero, lejos de ser un modelo ordenado, ésta contribuirá a la degradación de su marido, incrementando la anarquía del hogar. Ésta nos es presentada como una especie de maja de Lavapiés cuarentona, un tanto varonil y descuidada pero virtuosa y honesta; Concha es vista como una especie de pastora zafia ubicada en un entorno hostil, el de la ciudad, incapaz de hacerse con el control familiar. Con tal presentación Doña Blanca parece estar indicándonos el peligro que suponía este tipo de mujeres para la sociedad del momento, mujeres incultas y sometidas, incapaces de encargarse de la economía y el cuidado de su familia. Concha representa, en suma, una tendencia muy criticada por la autora, el flamenquismo, que del mismo modo que aquí va a influir en Don Juan, influiría ostensiblemente en la sociedad del momento; del mismo modo que este flamenquismo va a terminar por extinguir la estirpe donjuaniana, podría acabar con el modelo de familia burguesa que se pretendía recuperar para intentar salir del aislamiento social en que se encontraba nuestro país en ese momento convulso. Y el problema era transgeneracional, es decir, el atraso paterno y materno se convertían en modelos contraproducentes para los hijos, arruinando sus posibilidades como futuros ciudadanos competentes.

En cuanto al matrimonio, y como es lógico pensar conociendo la trayectoria del personaje, dista mucho de ser un modelo ejemplar. Sorprende cuanto menos el hecho de imaginarnos un Don Juan verdaderamente enamorado, más aún, relegado al ámbito conyugal y la vida familiar, poniéndose por montera la fidelidad como principio vital.

El texto, al situarnos ya “in media res” respecto al matrimonio, no nos transmite claramente los motivos que llevaron a nuestro personaje a tomar tal decisión, aunque bien es cierto que el narrador apostilla que este Don Juan se diferencia del resto por querer traspasar toda una serie de barreras sociales, “añadir un capítulo a su leyenda de gozador original” (Ríos, 1990,72); el hecho de que no se apele al amor como finalidad matrimonial sino a la superación de unos prejuicios culturales nos hará ponernos sobre aviso de inmediato e intuir el fracaso que, algunas páginas después, descubriremos. La única vez que se habla de sentimiento amoroso entre la pareja queda definido como una especie de fiebre transitoria, como un delirio pasajero cuyo resultado vendrá traducido en unos mortíferos celos. Concha se siente frustrada ante la indiferencia de su marido porque, a diferencia de él, ella sí estaba verdaderamente enamorada, sentía “pasión por Don Juan” (Ríos, 1990,76), amor que aquel acaba pagando con simples desprecios.

Paralelamente, pero en sentido contrario, el narrador nos presenta a un nuevo personaje femenino: la madre del libertino, rompiendo con la tradición de presentar al padre reprobador y vengador de las infamias de su hijo. Podría decirse que Don Juan habría sido el causante de la muerte de su propia madre, matándola de disgustos, sufrimientos y mentiras. La figura materna va a suponer un aspecto clave y diferenciador de la obra respecto de las anteriores versiones comentadas dado que, por primera vez, nuestro personaje va a sentir compasión, pena e incluso nostalgia, va a sentirse culpable de la desgracia ajena, mostrando entonces una obsesión religiosa por ella. A partir de ese momento, y solo para con su difunta madre, Don Juan va a ofrecernos destellos puntuales de arrepentimiento, pareciendo incluso querer redimir sus culpas ante su tumba. Esta será la razón por la que, cada siete de abril, acuda al cementerio con religiosa puntualidad, pañuelo de seda al cuello por supuesto, y realizando ritualmente el mismo periplo por las calles del Madrid más castizo hasta el cementerio de San Isidro. Solo durante este día podemos observar cómo a Don Juan le embriagaba una especie de paz interior, de descanso eterno, de tranquilidad espiritual, posiblemente al pensar que con ese acto quedaba libre de toda culpa con su madre en particular, y con la sociedad en general. Pero esa fe que dice “beberse” desaparecía en cuanto se alejaba de los “adorados despojos”, tornado de inmediato a sus correrías y juergas de burdel barato. Y es que, tal y como reconoce el narrador, “Don Juan no estaba hecho para el dolor ni para la contemplación”.

Llegamos en este punto a las que considero verdaderas protagonistas de la obra: las dos hijas del libertino, Lita y Dora (Teodora y Dolores), trasunto de las bíblicas Marta y María. Las primeras palabras que el narrador las dedica no son sino para encaminar el pensamiento del lector, pues pronto nos damos cuenta de que la relación entre éstas y sus progenitores dista mucho de ser equitativa. De este modo, lo primero que conocemos de ellas, además de que están en “la edad de la presunción” (Ríos, 1990,77), es que sienten predilección por la moda, a la que considerarán una especie de “modus vivendi”, convirtiéndose esta en pretexto de las más arduas disputas; se deduce fácilmente, pues, quién tiene el favor y el cariño de las niñas en estos primeros compases. Al margen de esto, las hermanas son como la noche y el día, como la luz y la sombra, con unos caracteres tan opuestos que apenas si van a parecer hermanas, salvo por el amor mutuo que ambas se profesan: Dora se define como “criatura pálida, anémica y contemplativa, que parecía hecha de ensueño y sensibilidad” (Ríos, 1990,78) mientras que Lita “era un ser, sino muy vigoroso, fuerte, con la fuerza de los débiles, la flexibilidad y la astucia, era un organismo fino, acerado, resistente, con elásticas energías, bien armado para la lucha” (Ríos, 1990,78). Se nos ofrecen, pues, dos de los modelos más comunes de la literatura de finales del siglo XIX, con la mujer fatal, típica del decadentismo y el modernismo, y la mujer frágil, aparecida sobre todo en el prerrafaelismo; y si lo extendemos a un contexto literario más amplio, podríamos hablar también de la mártir frente a la pícara. La confrontación de ambos modelos psicológicos permitirá a la autora lograr una mayor profundidad argumental en lo que al tratamiento del mito se refiere.

El desarrollo vital de las hijas va a venir condicionado por el ambiente familiar al que han estado siendo sometidas desde su infancia, resultando el determinismo socio-familiar algo más que evidente; si Lita y Dora están predestinadas al fracaso no será por méritos propios sino por el nocivo lastre familiar que han de soportar hasta el fin de su existencia. Doña Blanca pone así al lector sobre aviso acerca del peligro que suponía el crecer en un núcleo familiar desestructurado, donde la incultura y la depravación tenían asiento continuado, impidiendo el desarrollo físico y espiritual de los descendientes. Lita y Dora no tienen más opción que aceptar y asumir su fracaso final, y lo que resulta más duro aún, saber tan circunstancia de antemano y no poder hacer nada para evitarlo: Lita, tras caer en las redes de un Don Juan trasnochado, acabará sumergida en el mundo de la prostitución, al tiempo que ha de presenciar el

suicidio de su padre, mientras que Dora, tras una etapa de romanticismo e idealismo, morirá de tuberculosis entre los brazos de su hermana. Me gustaría resaltar una frase puesta en boca de ambas:

¡Válgame Dios, qué papá tan desordenado y qué mamá tan callejera tenemos! Si el uno se levantara a la hora de las gentes y la otra se estuviera en casa para mandar a esa zafía de alcarreña que no nos hace caso... (Ríos, 1990, 82)

Una vez hechas las pertinentes presentaciones, Doña Blanca no hace sino narrar el devenir lógico y esperado de los acontecimientos, no queriendo decir esto que la historia carezca de interés, aunque bien es cierto que, bajo mi punto de vista, la trama queda supeditada a la estética literaria de la autora, ofreciéndonos una novelita bellamente narrada, donde la palabra cobra vida propia. De inmediato nos encontramos con un espacio clave dentro del microcosmo familiar: la habitación de Don Juan (que no de su mujer), una especie de claustro prosaico usado como refugio, como lugar de evasión y descanso. Es allí donde Don Juan pasa sus horas muertas, donde se engalana, donde piensa en su madre, donde escribe a sus amantes, donde fuma, duerme, agoniza. Tan solo una conexión con el verdadero mundo exterior, el balcón, testigo de tantas y tantas discusiones entre la malavenida pareja, hasta el punto que “de sus celos, miserias y bochornos, resentíanse las gentes, los trastos, las ropas de su casa y los oídos de los vecinos” (Ríos, 1990,79). La pulcritud con la que salía Don Juan cada noche de su gabinete contrastaba con el desorden que imperaba en toda la casa. Y, quizá por ello, las “niñitas” tenían una concepción idealizada de su padre, culpabilizando a la madre de todas las desgracias. Las muchachas gustaban de permanecer en ese cuarto que “tanto huele a hombre” (Ríos, 1990,81) contemplando los perfumes, pañuelos de seda, tabaco..., imaginando que, algún día, ellas también tendrán su propia habitación llena de vestidos hermosos. La madre era tenida como parangón de la vulgaridad, mientras que Don Juan era todo respeto y admiración.

Llegamos así a otro momento culminante del relato, sino ya decisivo: el descubrimiento de unas cartas por parte de las niñas en el gabinete de Don Juan. Que la curiosidad mató al gato es un dicho popular perfecto para el desarrollo de la escena; y es que Lita y Dora, en una de sus aventurillas a modo de chivos expiatorios, descubren unas misivas tan impactantes para ellas que, a partir de tal momento, cambiarán irremediabilmente la opinión que tenían hacia su padre, y por ende hacia su

madre, precipitando el devenir de los acontecimientos hasta el más oscuro de los abismos. La curiosidad se torna en sorpresa, estupefacción, incredulidad, rabia, y por fin, odio hacia un ser que, lejos de ser su padre, se les antojaba como un ser macabro y sin escrúpulos, todo un “golfo” (Ríos, 1990,84) (degradación más absoluta del donjuanismo). No es solo la caída a los infiernos de un padre, sino del mito, parece decirnos la autora en un sentido más profundo; la hora de enterrar a esos Don Juanes trasnochados que tienen al país en la miseria, y proclamar un nuevo ideal de hombría valedero para el momento.

El nefasto descubrimiento de Dora y Lita coincide con la alterada llegada a casa de Concha tras una mañana improductiva de compras, blasfemando contra todo aquel que iba encontrando a su paso. Pero, lo que en otras circunstancias hubiera podido llegar a ser incluso portada de algún periódico de la época, ahora despertaba solidaridad, e incluso arrepentimiento me atrevería a decir yo, de las muchachas, autocompadeciéndose de los injustos que habían sido con el ser que les había dado la vida. Así, entre los llantos de Dora y la altivez de Lita, éstas se posicionan abiertamente en contra del que hasta entonces había venido siendo ejemplo a seguir, dando la razón a Concha al decir “que papá es... todo lo que le llamas tú cuando estás enfadada” (Ríos, 1990,86). Sorprendentemente, lo primero que hace Concha es recriminar a sus hijas por husmear en un espacio privado, no sin un aliviado sentimiento de satisfacción, para a continuación, desahogarse maldiciendo a su marido por todo lo que le había hecho sufrir (y le hacía) durante esos años. Si el mito ya había descendido a los infiernos, la oposición y la pérdida del amor de sus hijas no hacía sino enterrarlo todavía más, cayendo en la indiferencia y el olvido de todos. Creo que, precisamente, es lo que Blanca de los Ríos intenta hacernos ver: la decadencia del mito no pasa simplemente por su degradación, sino por su olvido, porque solo borrando de la imaginación popular a este tipo de parásitos sociales, los españoles podrían escapar del aislamiento y conseguir la tan deseada modernización del país.

El descubrimiento de las cartas supondrán un antes y un después en las relaciones personales e interpersonales de la familia; pero, sobre todo, serán una acelerada y obligada maduración para las “curiosillas”, comenzando para ellas una nueva vida, una vida alejada de la cándida inocencia infantil para sumergirse de lleno en los abismos de la madurez más denigrante. Y es que “desde el día de la triste

revelación, Don Juan perdió para sus hijas todos sus prestigios” (Ríos, 1990,88), y lo que es peor aún, Concha no se convertiría en la heroína de sus retoños sino todo lo contrario, su falta de dignidad le arrastrarían “por los fangales de la más degradante maledicencia” (Ríos, 1990,88). El único aspecto positivo de de todo lo ocurrido será la mayor unión si cabe de las hermanas, una unión casi espiritual, como de “gemelismo contrapuesto” (Ríos, 1990,89): Lita representaba la alegría, el apasionamiento, la fugacidad, la carne, las alas... mientras que Dora era la pensativa, la cerebral, el misticismo, los pies. Justo en el punto intermedio de la obra, las relaciones quedan establecidas: Dora y Lita unidas en cielo y tierra, Concha sumida en la soledad más profunda y Don Juan amarrado al peor de los vacíos existenciales.

La situación familiar se veía agravada por los despilfarros del libertino el cual empeñaba sus últimas ganancias procedentes de la herencia familiar en burdeles, correrías, harapos presuntuosos, tabaco e incluso drogas como veremos más adelante. Y todo no hace sino empeorar con los acreedores agolpados a la puerta exigiendo el pago inmediato. Comprensible es que, ante tal panorama, Concha vuelva a perder los nervios mostrándose más desesperada que nunca, arremetiendo contra sus hijas:

¡Bonito porvenir os espera! Dos señoritas inútiles, ¿para qué sirven, vamos a ver? ¡Pues para pedir limosna, o... *para otra cosa peor!* ¡No, y como lo lleváis en la sangre, en algo malo acabaréis vosotras! ¡Esa será la herencia que os deje ese grandísimo canalla! (Ríos, 1990,92)

Las frases son demoledoras, sobre todo porque es la propia madre la que presagia el fracaso más absoluto de sus hijas, cumpliéndose a pies juntillas como luego comprobaremos. Ahora más que nunca, la herencia de Don Juan resulta, cuanto menos, un yugo imposible de desmontar, no solo en el aspecto económico sino sobre todo en el moral. Cualquier intento de superación y progreso quedaba imposibilitado; y las muchachas serán conscientes de ello, no viendo más salida que la muerte en uno de los casos, y la prostitución en el otro.

El descubrimiento de las cartas provocará un giro radical en la vida de Lita y Dora, y por ende, de Don Juan. Centrándonos en Dora en primer lugar, y como si de una mística se tratase, fue absorbida por una especie de “asilo semimonacal” en compañía de Doña Salesia, la vecina del cuarto. Pasábase las tardes reposando, sumida en los más profundos pensamientos, sin mayores expectativas que dejar el tiempo

pasar. Pero esa falsa paz interior no le durará mucho a una de nuestras protagonistas pues pronto caerá gravemente enferma hasta el punto de fenecer. El capítulo VI (y tiene sus coletazos hasta el VIII) se centra precisamente en la inesperada muerte de la adolescente por tuberculosis, causando un enorme trauma familiar, pero sobre todo, en su hermana. Desde el principio del episodio el narrador nos ofrece continuas “pistas” acerca del fatal desenlace, describiéndonos a Dora y su “carita clorótica”, “blancura fría”, “manos inermes”, “blancura fría”, “labios descoloridos” (Ríos, 1990,102-104), rígida, pálida, cadavérica... La “miseria negra” (Ríos, 1990,103) se acercaba por momentos mientras el libertino permanecía desaparecido para no caer en las garras de acreedores y prestamistas, mientras Lita y Concha trataban de posponer lo inevitable; es más, Dora logra sobreponerse cuando todo parece terminado, como si hubiera salido del trance y fuera a recuperarse, dando un pequeño respiro a su hermana y su madre. Pero nada más lejos de la realidad (y de eso el lector ha de ser consciente de antemano teniendo en cuenta que Doña Blanca quiere hacer caer al mito al mayor de los abismos para provocar una reacción) porque Lita acabaría su vida reposando entre los sollozos de su hermana, los autorreproches de su madre y la culpabilidad de su padre. Dora había tendido su mano a la muerte, “durmióse en la muerte” (Ríos, 1990,114).

Como es de suponer, la muerte de Dora supondría una mayor fractura del seno familiar, ya de por sí desquebrajado anteriormente. Pero la más afectada sería, sin duda alguna, Lita. Hasta la muerte de su hermana, Lita se había dedicado a acudir a las fiestas ofrecidas por “los felicísimos esposos Corderos” (Ríos, 1990,95), nuevos ricos afanados en imitar las costumbres de las clases altas, cayendo así en el mayor de los ridículos; precisamente allí conocerá a Paco Garba (o Larva), “esputo de hombre, degenerado por herencia, decadentista por oficio, antipático por derecho propio” (Ríos, 1990,97) del que creará enamorarse profundamente, y al que imaginará como salvador para escapar de su insulsa existencia. Pero de nuevo la autora pone a cada cual en su sitio y devuelve a Lita a su oscuro mundo, aunque en una situación aún más penosa si cabe, sumergiéndola en el mundo de la prostitución. Como ya se nos advertía desde el principio, intentar salir del mundo que nos es ajeno e impuesto por determinismo traería consecuencias desastrosas, y esto es lo que le sucederá a Lita. La opción de fugarse con Garba para una chica que “no conocía más literatura que los novelones eróticos leídos a hurto en el cuarto de Don Juan” (Ríos, 1990,99) parecía la única vía

de escape posible, y cuando el principiante donjuan se le declaró, ésta se sintió como “la lluvia de julio sobre la tierra sedienta” (Ríos, 1990,100), es decir, abrasada de amor. Con lo que Lita no pareció contar (obviamente porque ni se lo imaginaba) es con que ella no significaba absolutamente nada en la vida del muchacho, y que su único interés radicaba en vengarse de su padre y de sus “irresistibles artes de seducción prestigiosa” (Ríos, 1990,106), el cual le había arrebatado a una mujer muy codiciada por entonces. Desde ese momento, la cabeza de Garba no concebía otra cosa que llevar a cabo su venganza, y qué mayor agravio que deshonorar al afamado libertino manchando su estirpe; por su parte, Lita solo pensaba en “humillar a sus competidoras defraudadas” (Ríos, 1990,101) al tiempo que confesaba a su todavía viva hermana la felicidad que le embargaba. Garba “parecía enamorado de verás”, hasta el punto de amenazar con quitarse la vida si Lita no accedía a fugarse con él –“si no bajas... al pie de tu balcón me mato” (Ríos, 1990,107) concluye-. La tragedia estaba servida con Lita fugada, Don Juan desaparecido, Dora agonizando y Concha enloquecida.

Los tres últimos episodios son los más breves; y es que puestos los puntos sobre las íes, cada palo aguantando su vela, poco más quedaba por contar. Con la familia desestructurada y Don Juan en la más absoluta de las miserias, marido y mujer han de trasladarse a uno de los bajos barrios cercanos a la Paloma (en ese seguir bajando no solo físico sino también económico y moral), conociendo la noticia de que Lita, abandonada ya por Garba, se había introducido en el mundo de la prostitución. ¿Podía suceder algo más a nuestro ya de por sí degradado personaje? Doña Blanca de los Ríos decide, no obstante, introducir un par más de notas dramáticas: las drogas y el suicidio (aportando una nueva originalidad para con el personaje). El tema de los paraísos artificiales había sido muy socorrido para los autores modernistas, e incluso la propia Doña Blanca lo aborda en *El demonio moderno*, por lo que nada mejor que arrojar al personaje al mundo de la morfina para terminar (o casi) con su proceso de degradación; y para su destrucción, el suicidio dado que ¿qué podía resultar más patético que un Don Juan drogadicto, con una hija prostituta y otra muerta de tuberculosis, una mujer de lo más vulgar y sumido en la mayor de las miserias?. La autora afirma:

Porque Don Juan, morfinómano y decadentista, ya no era el Don Juan de la leyenda, el seductor gallardo y caballeresco, el mito de audacia y rebeldía. Con aquel resurgimiento de su yo embotado, casi abolido,

resurgían también sus arrestos, sus memorias, sus penas, sus amores sumergidos en el sopor morbosos que estancaba su vida (Ríos, 1990,120).

Quiso Don Juan volver a sentirse mito una noche de Carnaval, revivir a ese Don Juan tirsiano que parecía correr por sus venas, corriéndose la que sería la última juega de su vida, con sus antiguos camaradas, en sus antiguos burdeles, con su anestesidora morfina. Pero toparse con Lita entregada a la lujuria acabó por despertarle, sintiendo “arder en su sangre la ira de toda una raza” (Ríos, 1990,121). No tuvo fuerzas ni para acercarse a comprobar si efectivamente se trataba de su propia hija (podría haber sido una fantasía producida por la droga) porque en su interior estaba convencido de que lo era. De este modo, siguió bajando y bajando por las calles madrileñas (y por las de su propio inconsciente) mientras desaparecían los últimos bancos de niebla y aparecían los primeros rayos diurnos, deteniéndose frente a una iglesia cercana a la madrileña Puerta de Alcalá; y tras arreglarse en la medida de lo posible las ropas, sacó del bolsillo un revólver, “apoyó en la sien derecha el cañón frío y disparó” (Ríos, 1990,123). Lita, que había escuchado el disparo, corrió hacia el tumulto de gente que se había formado, contemplando por última vez la figura de su padre bañada en sangre.

Con esta “tragedia callejera” (Ríos, 1990,124) nuestra autora pone punto y final, no solo al relato, sino a la continuidad del propio mito literario (y existencial si se quiere) al terminar con toda su estirpe. Don Juan ha sido el responsable de la destrucción familiar y, como tal, el único final aceptable para él de acuerdo con los valores que se querían promover era su muerte física y moral. Y lo ha sido, no solo por ser representante de un modelo social ya caduco, sino por su decisión de casarse con una chulapa de moda (porque de moda estaba el flamenquismo) y procrear desde la más pura indiferencia. Es el donjuanismo, y no la sociedad, lo que condiciona trágicamente a las mujeres, convirtiéndolas en seres anormales (como Lita y Dora) o en desquiciadas esclavas (como Concha). Sin duda alguna, Doña Blanca de los Ríos, que tan bien conocía a nuestro protagonista, quiso experimentar con él descontextualizándolo y despojándolo de todo aquello que le había sido dado desde su nacimiento, para reubicarlo en plena modernidad, con todo lo que ello supondría. Don Juan, lejos ya de los Siglos de Oro o incluso del Romanticismo, parecía no tener ya razón de ser al vérselo, no ya como a un seductor sino como un seducido. Es, en suma,

la historia de una derrota a manos de la contemporaneidad, obteniéndose como resultado un producto absurdo y ridículo.

Antes de concluir con el análisis de la novelita, me gustaría abordar un punto que, hasta el momento, he dejado pasar por alto para tratarlo con mayor profundidad, y es el tema del flamenquismo, y por ende, del modernismo y el decadentismo. Como ya he mencionado, Doña Blanca ubica la acción en el reinado de Alfonso doceno, con una sociedad sumida en el pesimismo más absoluto como consecuencia del Desastre del 98, dividida entre la alta burguesía ejemplar y los bajos fondos ociosos. Teniendo claro que Modernismo y Noventayochismo no hemos de considerarlos como movimientos contrapuestos ni enfrentados pues ambos nacerán a partir del sentimiento de insatisfacción con el estado de la literatura de aquella época, aquello que muchos han venido a llamar Modernismo (el “arte por el arte”, la supremacía de la palabra, literatura de los sentidos) parecía extenderse paulatinamente por nuestro país ganando adeptos, intentado desmarcarse de las obras del ayer. Entre el mundillo literario, su acogida resultaría indiferente en para unos, esperanzadora para otros, aberrante en otros casos. Y, precisamente, Doña Blanca intenta hacernos ver la ridiculez de tales movimientos para el porvenir literario (y social) mediante los procedimientos de parodia, y sobre todo, degradación.

En primer lugar, no resulta casual el hecho de casar a Don Juan con “una picante belleza de las hijas del Madrid Bajo, con el peinado y el perfil goyesco de las hembras de Lavapiés” (Ríos, 1990,72), es decir, Concha es la viva imagen del chulaperío goyesco, y por tanto, del mal gusto. Pese a que Concha tiene virtudes tan positivas como la honestidad, la fidelidad y el virtuosismo, la autora nos deja claro desde el primer momento que su triunfo social (y vital) va a resultar del todo imposible por carecer de aquello que permitía (y permite) al ser humano convertirse en un ser íntegro: la educación. Queda claro que la incultura de Concha, y por herencia la de Lita y Dora, imposibilita cualquier oportunidad de ascenso económico y moral, quedando entonces reducidas a simples parásitos sociales que deambulan por el Madrid más castizo intentando, más que sobrevivir, malvivir. Si a ello sumamos tener por esposo o padre a un tipo como Don Juan, los resultados no pueden ser más trágicos.

Pero si hay un grupo social con el que la autora se muestre verdaderamente implacable será con los nuevos ricos, esos pequeño-burgueses venidos de menos a más que tienen por objetivo erigirse como representantes de la modernidad y la cultura sin tan si quiera de haberse desprendido de su halo de plebeyismo. De este modo, continúan con el modelo del flamenquismo heredado aunque maquillado por el aspecto económico; es decir, su ascenso económico dista mucho de equiparse con el social y el moral, mostrándonos como personajes aún más ridículos al intentar imitar modelos y costumbres que les han venido dados desde fuera. Bajo mi punto de vista, la puesta en escena de la familia de los Corderos (el apellido no es pura casualidad) y de Paco Garba o Larva resulta uno de los puntos más logrados del relato, no solo estilísticamente sino también juiciosamente, donde el flamenquismo se integra indisolublemente con el modernismo, el decadentismo e incluso el naturalismo.

A mitad del episodio V hacen su aparición estelar unos y otro. En el caso del matrimonio Corderos, la descripción prosopográfica y etopéyica se logra sobre todo a través de un caracterizador lenguaje, un lenguaje plagado de vulgarismos (“*esclavitud de negros”, “el comer no *azmite paro, “en piso principal *verdaz”, “reuniones *seleztas”, “buenos *lunches”) y diminutivos que denotan la ironía y el sarcasmo del narrador (“puñadito de millones”, “poquito de piano y de bailoteo”, “abonito en todos los teatros”, “¡su cochecito!”). Basta fijarse en el apellido para intuir lo que posteriormente descubriremos: los Corderos representan el snobismo personificado, viviendo solo para imitar las costumbres de los ricos (comprarse un coche, ir al teatro, vestirse “a la francesa”, organizar tertulias caseras...), lo que les convierte en auténticas marionetas y fantoches. Ante tales anfitriones, cuyas únicas aspiraciones en la vida eran “comer a dos carrillos” y “gozar de cuánto Dios crió para regalo de ex carniceros opulentos” (Ríos, 1990,94), hemos de imaginar la tipología de personajes que asistirán con asiduidad a las tertulias corderiles: las niñas de un contratista de suministros mineros que haría fortuna engañando a infelices, el marido de una cantante de ópera sin voz, un pedagogo que dirigía un colegio sin alumnos, un autor de teatro ínfimo, una viuda dudosa, la dueña de un club nocturno, dos aspirantes a periodistas, y la principal atracción de la velada, Paco Garba, “un nene que viene pegando”, “decadentista por oficio” (Ríos, 1990,97). Es decir, todo un universo de perdedores mal avenidos aislados en un mundo paralelo sin más oficio ni beneficio que la

ociosidad y la charlatanería, o en palabras de la propia autora, “una fantasmagórica *troupa* de don nadies” (Ríos, 1990,97).

Asistimos, más que a una radiografía social decadente, a una de carácter moral, con el libre albedrío, la incultura, la superficialidad y la degradación como valores imperantes. En Paco Garba se aúnan los valores del antimodernismo-antidecadentismo más combativos de Doña Blanca, en un momento de pleno debate definitorio del Modernismo como corriente estética. Así, Garba o Larva (la burla es más que evidente) queda reducido a mera caricatura representante de la mediocridad más absurda, irritante y molesta. Larva, y por ende los Corderos, representan un modelo social contraproducente para el hombre hispánico heredado, según parece decirnos la autora, de los dramas echegarayescos, y ampliado por estas nuevas corrientes procedentes de Francia sobre todo. En definitiva, Doña Blanca vuelve a apelar al determinismo y la herencia genética para castigar a todo aquel personaje que osara abandonar el núcleo social que le había sido impuesto; y lo castiga precisamente por ser seres de marcada incultura. Para poder lograr la superación del donjuanismo, el modernismo, el flamenquismo, el decadentismo, el snobismo, el casticismo... solo cabe la extensión de la cultura y la educación a todas las capas sociales, acabando con el desarraigo y la mediocridad y promoviendo la recuperación de lo esencialmente español, lo “étnico español”.

4.3. Ángeles Vicente

A diferencia de nuestra anterior autora sevillana, Ángeles Vicente continua siendo hoy por hoy una escritora olvidada, o cuanto menos, desconocida para la mayoría. Pese a que se están llevando a cabo novedosos estudios en torno a su figura, con Ángela Ena a la cabeza, lo cierto es que todavía hoy falta mucho por hacer en lo concerniente a esta escritora y su obra, una obra que, peses a lo que pudiéramos pensar, lograría colarse en los catálogos editoriales más importantes de principios del siglo XX.

Las primeras y escasas pistas acerca de la vida de Ángeles Vicente García, nacida en Murcia en 1878³⁴, las encontramos en una edición de 1929 de la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* donde se hace constar que la escritora pasaría dieciocho años de su vida (desde los diez hasta los veintiocho) residiendo en América (concretamente en Argentina), al mismo tiempo que se detallan cuatro obras conocidas hasta día de hoy: dos libros de cuentos, *Los buitres* (1908) y *Sombras: cuentos psíquicos* (1910?), y dos novelas, *Teresilla* (1907) y *Zeze* (1909). A partir de su regreso a España en 1906, habiendo ya contraído matrimonio con Cándido Elormendi, las pistas sobre su paradero se van diluyendo paulatinamente, hasta el punto de que en 1920 desaparecerá por completo su huella de los archivos municipales, aunque sus publicaciones en revistas se mantendrán hasta finales de dicha década (en 1929, en Granada, todavía publica algún cuento).

Tal y como hace constar Ángela Ena Bordonada, muchos aspectos de la vida de la autora pueden extraerse a partir de las mencionadas obras, y sobre todo, a tenor del prólogo llevado a cabo por Felipe Trigo para la primera novela de la autora, *Teresilla*. De este modo, se nos pinta como una mujer bella, de buena posición social y basta cultura, cosmopolita, emprendedora, independiente, y sobre todo, innovadora y progresista, defensora de toda una serie de derechos sociales, especialmente los tocantes a la mujer. También hace constar Ángela Ena un aspecto bio-bibliográfico esencial, y fue el hecho de desarrollar su literatura en un periodo tan rico y emergente como fueron los años finiseculares, conviviendo diversos estilos y tendencias tanto en la literatura europea como en la americana. Tendría relación Doña Ángeles con Felipe Trigo, Unamuno, Rubén Darío o López de Haro entre otros, siendo una de las pocas escritoras del momento que lograría vivir de su trabajo.

En lo relativo a su producción, y siguiendo de nuevo a la profesora Ángela Ena, la novela *Zeze* se nos presenta hoy en día como la primera novela lésbica española escrita por una mujer, relatando experiencias sexuales explícitas entre mujeres y

³⁴ La profesora de la Universidad Complutense de Madrid, Ángela Ena Bordonada, a través de la colección Rescatados Lengua de Trapo, ha editado las obras narrativas de la autora y en sus estudios preliminares da las primeras noticias en la actualidad de la autora y de sus obras, de donde tomo la mayor parte de los datos bio-bibliográficos. Ángela Ena Bordonada (2005), "Prólogo" a Ángeles Vicente, *Zeze*, Madrid: Lengua de Trapo, págs. IX-LXI. ----- (2006), "Introducción" a Ángeles Vicente, *Los buitres*, Murcia: Editora Regional, págs. 7-42. ----- (2007,) «Prólogo» a Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid: Lengua de Trapo, págs. XI-LXIII. Así mismo, véase Sara Toro Ballesteros (2011), "Esculpir la niebla. Ocho cartas inéditas de Ángeles Vicente a Unamuno", *Journal of Hispanic Modernism*, 2 (revista digital).

describiéndose, al mismo tiempo, un lento y complejo proceso madurativo y de liberación de la mujer. Por su parte, las dos recopilaciones de cuentos también llamarán la atención de la profesora por contener, además de crítica social, relatos relacionados con las teorías ocultistas, psíquicas y espiritistas del momento, aproximándose así al terreno de la literatura fantástica, y haciendo de Ángeles Vicente una escritora, cuanto menos, adelantada a su tiempo³⁵. Nuestra escritora, pues, va a moverse entre dos mundos, el del espíritu y el de la carne, aunque siendo cierto que en sus últimas producciones habrá un mayor peso del espíritu sobre la materia; y, junto a ambos, los malos tratos, la educación de la mujer, el anticlericalismo, el feminismo y la censura de las erróneas costumbres masculinas (en relación con el donjuanismo), el mundo de la cárcel...

Dejando a un lado las dos novelas dadas las circunstancias que nos ocupan, me centraré en los dos volúmenes de cuentos, género, por otra parte, muy cultivado por los escritores finiseculares. Y es que, en el último tercio del siglo XIX, el cuento irá alcanzando paulatinamente su periodo de máximo esplendor y plenitud; más aún, la mayoría de la crítica parece coincidir en que, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, con el romanticismo y el posromanticismo prácticamente extinguidos, el género resurgirá cual ave fénix, gracias sobre todo al enorme empuje que adquiriría la prensa periódica en estos años. Cabe resaltar que, pese a que hacia 1870 tan solo el nueve por ciento de las mujeres sabían leer y escribir, la prensa femenina se hallaba entonces en su mayor apogeo, por lo que un gran número de mujeres se consagraría a la literatura.

En el caso de la propia Ángeles Vicente y su producción cuentística (no ya tanto articulista), publicada también en prensa, destacará sobre todo su originalidad, abordando ciertos temas hasta el momento poco cultivados y muy relacionados con lo

³⁵ En el caso de nuestro país, desde el último tercio del siglo XIX y sobre todo en el fin de siglo, el desarrollo de las ciencias ocultas en el panorama literario vendría ligado generalmente al exotismo, el erotismo y la bohemia (frente a ellas, el positivismo). Así pues, hablar de lo sobrenatural o lo paranormal en la literatura finisecular, lejos de ser un hecho aislado, llegará a convertirse en común denominador de una literatura que podríamos tildar de “fantástica” por cuanto tiene de distanciamiento para con la realidad.

Hablar de Literatura Finisecular supone no llevar a cabo una visión simplista y reduccionista de la misma, limitándonos a corrientes como el Impresionismo, Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, Modernismo, Noventayochismo, Idealismo... y obviando otras tales como Pitagorismo, Cábala, Esoterismo, Teosofía, Espiritismo, Orientalismo, Alquimia. Entender y reconocer toda esta multiplicidad e interconexiones resultará esencial para comprender que la literatura de este periodo es, ante todo, sincrética y ecléctica.

que se vino a denominar “literatura fantástica”, entendida como la proyección de los miedos y deseos más ocultos del ser humano: el esoterismo y las ciencias ocultas. Dolores Philips-López señala a este respecto:

Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo³⁶.

En ambas recopilaciones, la murciana va a mostrar su fascinación por el esoterismo y el más allá, sobre todo en *Sombras*, aunque sin perder de vista aquellos temas comprometidos y cargados de crítica social en defensa del género humano en general, y de la mujer en particular. De este modo, y como bien resalta Ángela Ena en su “Introducción” a *Los buitres*, Ángeles Vicente se aleja de lo que se ha venido a calificar por un sector de la crítica “literatura femenina”³⁷, precisamente por dicha mixtura y riqueza, alejándose del sentimentalismo y el autobiografismo que se presuponía para ésta.

En lo concerniente al tema que nos ocupa, y siendo nuevamente punto coincidente de ambas recopilaciones, Ángeles Vicente va a abordar el tema del donjuanismo en diferentes ocasiones, dos de un modo innegable, y el resto pequeños atisbos donde el donjuanismo planea de fondo de un modo más o menos evidente; y lo hará acorde a los nuevos valores y las nuevas reivindicaciones que comenzaban a tomar fuerza en la España de principios de siglo desde una óptica femenina, y por ende, progresista e innovadora. La figura mítica por antonomasia se convertirá, pues, en representante de una sociedad decadente, atrasada y obsoleta, con unos valores caducos y manidos, simbolizando la necesidad de un cambio cultural, económico y social en el mundo de la mujer. Hasta el momento, Don Juan había sobrevivido

³⁶ Dolores Phillips-López (2003), “Introducción” en *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid: Cátedra, pág. 15

³⁷ A partir de la segunda mitad del XX, la crítica se ha venido dividiendo entre aquellos que opinan que la literatura femenina existe y los que no, entre los que consideran relevante la pertenencia a uno u otro sexo a la hora de escribir y los que no, entre los que se postulan a favor de una literatura sexuada y los que no. Pero, en la época que nos ocupa, primer tercio del siglo XX, las escritoras sí impusieron en su creación las marcas de su identidad femenina, en cuanto que introdujeron unas variantes destacadas con respecto a las obras de autoría masculina.

acunado por cuantos autores se habían valido de sus proezas; pero ahora llegaba el momento de poner sobre la mesa las carencias del personaje, haciendo ver que la derrota de Don Juan significaba el triunfo de cuantas aquellas habían venido siendo burladas incansablemente durante siglos. Es decir, estas nuevas escritoras trabajarán en la línea de desprestigiar la figura mítica en beneficio propio, en un intento de rebelarse contra todo aquello que se les había venido imponiendo durante lustros, sin haber tenido ni tan si quiera derecho a réplica. Don Juan estaba, ahora, en manos “enemigas”, siendo víctima de su propio destino.

Al igual que veíamos en Blanca de los Ríos, aunque valiéndose de procedimientos harto distintos, Ángeles Vicente tomará el personaje de Don Juan como arma arrojadiza, con una actitud crítica y de denuncia hacia quienes seguían viendo en el burlador un héroe nacional, alertando de los peligros que esto suponía para el género femenino, y en particular, para el desarrollo personal, cultural e intelectual de las mujeres; el hecho de que muchos siguieran viendo en Don Juan todo un símbolo de virilidad, erotismo y galantería impedía el crecimiento personal de la mujer, y en particular, de las mujeres artistas. De este modo, la degradación del mito encerraba una ideología mucho más profunda que su mero rechazo: decir “no” al Don Juan de tiempos pasados era abrir el camino para la liberación de la mujer.

4.3.1 *La última aventura de Don Juan*

Publicado en *Sombras: cuentos psíquicos*, y de menor interés en lo concerniente al tratamiento del mito respecto al relato que trataremos a continuación, Ángeles Vicente toma la figura del mito para someterlo a su desintegración, aunque eso si, mediante un proceso un tanto macabro y donde la crítica social queda equiparada, de algún modo, con la literatura fantástica. El volumen, con un total de catorce relatos de temática variada, sería publicado en la Librería de Fernando Fe hacia 1910 (o incluso 1911), comentando Ángela Ena:

Hay que señalar la ambigüedad que el término «psíquico» tiene en el uso que Ángeles Vicente hace de él, reflejo de la confusión terminológica registrada en su tiempo, que se muestra ya en el mismo

subtítulo, *Cuentos psíquicos*, en un libro como *Sombras* donde los estados mentales se funden con las experiencias espiritistas, amén de las críticas sociales. Y, efectivamente, considera «psíquico» cualquier fenómeno que opere sobre la mente, ya sea de orden lógico o psicológico, fisiológico o sobrenatural³⁸.

Díez de Revenga señala también al respecto:

Los cuentos que reúne en el libro *Sombras* están muy en consonancia con cierta literatura de la época, ya que en ellos Ángeles Vicente emprende una serie de historias que bordean los límites del conocimiento dado que en sus relatos aparecen inexplicables fenómenos psíquicos y procesos mentales al margen de la ciencia de su tiempo. Si a esto se une la constante crítica de la sociedad y las costumbres de su época, el hábil manejo de la intriga, la presencia de lo sobrenatural y las alucinantes representaciones de los estados patológicos de la mente, se advertirá el interés y la calidad de las aportaciones de la novelista murciana a los territorios de la literatura fantástica, poco frecuentados en España³⁹.

Nos encontramos ante un relato muy breve, apenas tres páginas, dividido en tres partes que responden al planteamiento, nudo y desenlace tradicionales, condensando toda la fuerza argumental en la última de las partes, e incluso podría decirse, en las últimas tres líneas. Pudiendo pasar desapercibido en comparación con otros relatos desmitificantes del momento, en donde el estilo, el lenguaje y el contenido resultan potencialmente más atractivos, no puede decirse lo mismo en cuanto a la originalidad, pues la murciana nos propone un relato trasgresor, impactante y novedoso, entrelazando tres aspectos esenciales, aspectos que podrían considerarse señas de identidad de la propia autora: donjuanismo, feminismo y psicologismo-ocultismo⁴⁰.

La presencia del mito se hace evidente desde el primer momento, baste recabar en el título, donde al instante se evidencia la actitud de la escritora respecto al tratamiento del tema: la decadencia y desvirtuación del galán en la que va a ser su “última aventura”. Dado que el relato es breve, la autora no se entretiene en detallar

³⁸ Ángela Ena Bordonada, “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Sombras...*, cit. pág. XXIV.

³⁹ Francisco J. Díez de Revenga, <http://magazinmodernista.com/2011/05/09/angeles-vicente-escritora-modernista-olvidada/> (10-08-2012)

⁴⁰ No es la primera vez que la autora conjuga el tema del amor, la mujer y las ciencias ocultas. Como ejemplo significativo me gustaría remitir al cuento “Una extraña aventura” recogido en *Sombras*, donde nos encontramos con Octavio, un galán con dotes donjuanescas aunque de alma piadosa (pese a que ha dejado tras de sí una estela de mujeres conquistadas, es un hombre que ha sufrido y sufre por amor, alejándose de la insensibilidad característica de nuestro burlador), una mujer que, pese a pertenecer a otro hombre, es libre para decidir a quién entregarse, y la presencia de alucinaciones y visiones fantasmagóricas que dan un giro inesperado al final del relato.

los antepasados del personaje ni sus conquistas amorosas, aspecto hartamente conocido, como ya hemos visto, por los lectores del momento. Se limita a resaltar aquello que considera de vital importancia para con los intereses pretendidos: ambiente urbano, senectud del personaje y decadencia vital. A través de pequeñas pinceladas, con un más que evidente trasfondo modernista que dota al comienzo del relato de un lirismo muy contrastivo en relación con el final, el lector, junto al personaje, queda ubicado en la urbe y su ajetreado “modus vivendi”, plagada de transeúntes, oficinas y tranvías. En ese espacio frenético hará su aparición, no ya estelar sino convencional, nuestro personaje.

Don Juan ya no camina por las calles sino “vaga”, ya no es aquel joven caballero, gallardo y apuesto de antaño sino que ahora “se sentía viejo, casi agotado”⁴¹ (Vicente, 2007, 59), ya nadie recaba en su presencia... ya es uno más entre la multitud. Aburrido, decaído, melancólico, abúlico, “sin amantes que suspirasen por él” (Vicente, 2007, 59) se entregará a la que será su última mujer (aunque sin existir la culminación sexual) sufriendo las consecuencias de sus actos pasados. Y es que, ante un panorama tan desolador, Don Juan se aferra a su última esperanza viéndose “aún capaz de obtener triunfos amorosos” (Vicente, 2007, 60) y sintiéndose rejuvenecer momentáneamente “gozándose ante la posibilidad de una nueva aventura” (Vicente, 2007, 59). Así pues, en este primer capítulo, el lector deja a Don Juan en un restaurante con la compañía de una joven enlutada (y aparentemente inocente) que solicita su ayuda tras haber perdido su portamonedas.

Con el cambio de episodio, se produce un salto temporal (apenas unas horas) y de protagonistas, dado que ahora la acción no es dominada por Don Juan y su conquista, pasando éste a un segundo plano, sino que nos trasladamos a un hospital de la mano de los amigos del galán (nótese que no se habla de familiares sino de amigos íntimos). Desde el primer instante descubrimos, como era de esperar, que algo malo ha sucedido pues uno de ellos se asombra de que “la última aventura de ese hombre haya tenido un fin tan fatal”. Al punto, destino-engaño-hetaíra se interconexiona indisolublemente en el horizonte del lector, aunque sin resolverse aún la causa específica de tal fatalidad. Y es precisamente en este punto donde Ángeles Vicente se desmarca de cuantos hasta entonces se había acercado a parodiar, versionar,

⁴¹ Para todas las citas, empleo la edición de Ángela Ena señalada anteriormente, Ángela Ena Bordonada, “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Sombras...*, cit. págs. 59-63.

cuestionar, reinventar, degradar la figura mítica, con un castigo que, desde la perspectiva feminista, podríamos calificar de “ejemplar”.

La tercera y última parte del relato retoma de nuevo el protagonismo de Don Juan y su “decaimiento moral desesperante” (Vicente, 2007, 62), hasta el punto de desear la muerte como único remedio para sus males. Y es que, más que el dolor que pudiera haberle ocasionado el rechazo de una mujer, el burlador se sentía humillado, avergonzado, abochornado. Sin ilusiones ni esperanzas, Don Juan decide alistarse como voluntario y partir con motivo de la guerra africana “haciendo de la patria su dama, y ganar, luchando por ella, una muerte gloriosa que lo desquitara” (Vicente, 2007, 63). Para mayor de sus desgracias, no solo no muere sino que se convierte en un auténtico héroe nacional, perseguido incesantemente por las filas enemigas hasta ser apresado por un sultán. Con todo, Ángeles Vicente se vale de la incertidumbre y el suspense para mantener en vilo la atención del lector sin descubrimos, hasta prácticamente el final del cuento, qué castigo logró infundir la daifa sobre el caduco galán: “mandado colgar, precisamente, por el órgano amputado en la operación, se encontró con un perfecto eunuco” (Vicente, 2007, 63).

El relato tiene, pues, un trasfondo más simbólico que realista, castigando la autora a su protagonista en particular, y a todos aquellos que habían hecho de él su ejemplo a seguir en general. Castiga a su Don Juan porque entiende que en una sociedad moderna como la del siglo XX, la presencia de estos individuos, más que un sinsentido, suponía un obstáculo para la liberación de la mujer. De ahí que el castigo sea precisamente cortar el miembro sexual de Don Juan, como símbolo inequívoco de fin de la estirpe y nacimiento de una nueva mujer, una mujer libre, independiente y con poder de decisión. Don Juan solo podía sobrevivir como fantasma, como ente, como espíritu, pero no como realidad plausible; por eso la autora, valiéndose nuevamente de sus rasgos identificativos característicos, termina la obra enlazando donjuanismo con ocultismo apelando a los fenómenos psíquicos, los cuales permitirían al burlador “librarse del martirio” (Vicente, 2007, 63).

Sin mayor trascendencia salvo por la originalidad con la que plantea la muerte del personaje, con este relato Ángeles Vicente se posiciona en el bando de aquellas escritoras que abogan simbólicamente por la destrucción del mito como paso previo y necesario para la liberación de la mujer, tanto en el terreno profesional, como cultural,

económico y personal. Que la mujer iba ganando terreno en todos y cada uno de estos ámbitos era ya algo evidente para el género masculino, un género que veía cómo, paulatinamente, su dominio y poder para con el género opuesto se venía reduciendo; y la muerte del mítico personaje no hacía sino evidenciar tal situación. De ahí que muchos intentasen desprestigiar la figura de la mujer como único argumento válido en su cruzada particular, algo que se deja sentir claramente en el relato de la autora murciana, cuando uno de los amigos de Don Juan se refiere a la mujer “como si fuera el monstruo más raro y peligroso” (Vicente, 2007, 62)

Ángeles Vicente combina en este relato elementos tradicionales, especialmente la figura de Don Juan, y elementos modernos, destacando el empleo de teorías ocultistas y la ubicación del personaje en el entorno urbano, introduciendo a su vez elementos de carácter erótico-sexual, por lo que el mito se actualiza hasta extremos insospechados. La autora nos hace partícipes de esta nueva aventura donde fantasía, realidad, mito y literatura se conjugan sorprendentemente, dando como resultado un relato intrascendente en lo literario, pero interesante para este nuestro estudio. Poco a poco, Don Juan se va despojando de su esencia para ser absorbido por una sociedad que, a efectos prácticos, lucha por despertar del letargo al que se había autosometido a finales del siglo pasado, con un colectivo femenino intentando, cuanto menos, equipararse al masculino, reivindicando lo que eran ya unos derechos adquiridos.

4.3.2. *La derrota de Don Juan*

Se trata de uno de los doce cuentos que integran la colección de *Los buitres* (una colección precedente en el tiempo a la de *Sombras: cuentos psíquicos*), mucho más interesante que el anterior no solo por contribuir a la degradación del mito de forma más rica literariamente hablando, sino por retomar la forma dramática que tanta popularidad dio a nuestro personaje antaño de la mano de Zorrilla. De nuevo hemos de hablar de literatura fantástica, o incluso, literatura de terror y perversión, punto coincidente en muchos de los relatos. Ángela Ena Bordonada, en su estudio preliminar a la edición, lo refiere de la siguiente forma:

Por sus relaciones con algunos de los cuentos de Ángeles Vicente (...), y por no ser muy abundantes en la cuentística española de principios del siglo XX, aquí solo quiero destacar aquellos temas que se integran en el amplio y ambiguo contenido de lo que habitualmente llamamos “literatura fantástica”, temas que son más frecuentes en el relato breve que en el extenso: desde las incursiones en lo sobrenatural con sus ingredientes de terror provocado por aparecidos y conexiones con el otro mundo a las perturbaciones y manipulaciones de la mente y, por otro lado, en el mismo campo del terror, la investigación biológica que enlaza con la ficción científica o ciencia-ficción y todas sus derivaciones hacia la anticipación social y tecnológica y el viaje a través del tiempo y del espacio (...) Son temas poco habituales en la literatura española de su época y menos en la obra de una mujer. Es una nota más de la singularidad de la autora⁴².

Nos encontramos con un relato muy diferente al comentado anteriormente, tanto en lo formal como en el contenido, ofreciéndonos la autora murciana un breve cuento dramatizado que podríamos tildar de “profeminista”. Estructuralmente, no hay divisiones internas, algo que llama la atención tratándose de una obra dramática, careciendo de actos y escenas; tras el título (muy similar al anterior, haciéndose hincapié en la desintegración del personaje, siendo su última aventura y/o derrota) la autora se limita a presentarnos, mediante una escueta acotación inicial, el espacio donde transcurrirá toda la acción (“gabinete elegante en una casa-pensión de lujo” (Vicente, 2006, 149)) y los dos personajes que dialogarán sin interrupción alguna hasta el final de la obra, Raquel y Adolfo Santori.

En mi opinión, de los tres relatos analizados en profundidad, éste es el que mejor representa, sino ya la degradación del mito, sí un radical cambio de perspectiva, convirtiéndose en un verdadero alegato pro feminista con la originalidad de llevarlo a partir de la inversión de roles de sobra conocidos. Bien es cierto que, hasta estos primeros años del siglo XX, se habían dado casos de autores que ya habían jugado con tal inversión, convirtiendo a sus Don Juanes en osadas y frívolas Doñas Juanas (véase el caso del *Tenorio feminista* comentado en apartados anteriores a propósito de la parodia). Sin embargo, Ángeles Vicente no se vale ahora de la simple y superficial parodia empleada hasta entonces, sino que va más allá, poniendo sobre la mesa toda una serie de reivindicaciones necesarias para el pleno desarrollo de la mujer.

⁴² Ángeles Vicente (2006), *Los buitres*, en Ángela Ena Bordonada (ed.), Murcia: Editora Regional. Págs. 19-21. Cito por esta edición.

Dos son los personajes, presentados en primera estancia en la acotación: Raquel, “artista célebre por su talento y por su belleza” (Vicente, 2006, 149), y Adolfo Santori (que ya no Don Juan, ni tan si quiera “don”), “cuarentón donjuanesco, presumido y jactancioso” (Vicente, 2006, 149); pero su carácter se va desvelando a los ojos del lector a medida que los personajes actúan, completándose la perspectiva final de cada uno de ellos por el modo en que intervienen, hablan u opinan. Se crea, así, una especie de juego de espejos entre los personajes y el público lector: Raquel será vista como toda una heroína para la gran mayoría de mujeres lectoras, a diferencia de los lectores, despertando todo deprecio y apatía, y viceversa, es decir, Adolfo Santori causará desagrado en el público femenino por condensarse en él toda una serie de valores caducos, obsoletos y absurdos. Sin embargo, bajo mi punto de vista, habrá una diferencia fundamental entre unos y otros: serán muchas las lectoras (y mujeres en general) las que se identifiquen orgullosamente con el personaje femenino, a diferencia de los lectores (y varones en general) que verán en Santori un ser, sino ya patético, sí manido, anticuado y ridículo, mirándole ahora con complacencia más que con admiración. El intercambio de papeles es ya, más que sutil, un hecho evidente.

Raquel, por cuya boca habla la propia autora de un modo evidente, se nos antoja como la nueva heroína, mientras que Adolfo parece ser una víctima más de la artista. Admirada por ellas, despreciada por ellos, Raquel es, ante todo, una mujer moderna, una mujer que se reconoce a sí misma, que vive de su trabajo, que decide a quién amar, y más aún, con quién mantener relaciones, una mujer libre para decidir, para juzgar, para vivir. Por el contrario, a Adolfo podríamos calificarle de un Don Juan a la moderna, o lo que es lo mismo, un “no Don Juan” atrapado en un tiempo y un espacio que ya no le corresponden, y de ahí su frustración. Es el triunfo, más que de la mujer, de la inteligencia de la mujer, siendo Raquel “la primera mujer inteligente que se ha cruzado en su camino” (Vicente, 2006, 156).

La actitud de Raquel para con nuestro Don Juan particular es siempre la misma, es decir, en ningún momento se muestra dubitativa ante las proposiciones del galán; más bien todo lo contrario, resultando obvio que conoce de sobra su trayectoria y sus pautas de actuación. Adolfo, sin embargo, aunque no cesa en su empeño de conquistarla y tampoco abandona el papel de enamorado sumiso, sí llega a experimentar sentimientos contradictorios ante la dureza e impasividad de Raquel. Lo

primero que nos dice el viejo galán es que Raquel es una mujer “extraordinaria”, hasta el punto de querer “que usted me dominase, que hiciera de mí un esclavo...” (Vicente, 2006, 149) Pero, al punto, se queja de la crueldad que la mujer parece tener hacia su persona (y por extensión, los que son como él), y de su incredulidad hacia el amor, principio que parece regir el mundo de Adolfo; más aún, aunque parece ofenderse cuando Raquel se refiere a él como “el resumen de todas las vulgaridades amorosas”, nada más lejos de la realidad, pues de inmediato torna a los ruegos y súplicas, declarando estar “a sus pies, rendido y humillado, y no es mentira que hay lágrimas en mis ojos...” (Vicente, 2006, 156).

Por el contrario, Raquel es la síntesis de la nueva mujer del siglo XX, una mujer que, pudiendo ser bella, es definida por su inteligencia, puesto que “la hermosura es una de tantas cosas puramente convencionales” (Vicente, 2006, 153). Por boca de su personaje, Ángeles Vicente defiende a una mujer independiente, talentosa, culta, trabajadora y, ante todo, libre, libre en lo que al amor se refiere, siendo incluso ella la que lleva la iniciativa en el arte de conquistar (“el conquistado es él, el hombre, siempre el hombre, que en su afán de tiranizar se convierte en el más infeliz de los esclavos” (Vicente, 2006, 152)) La autora ataca duramente a todas aquellas que aún ven en la sobreprotección masculina un modo de vida, especialmente “a las burguesas poco ilustradas” (2006, 154), y a las que carecen de cultura como “las niñas románticas, lectoras de novelas por entregas” (Vicente, 2006, 155) o “las jamonas sensibles” (Vicente, 2006, 156). La educación se convierte, pues, en el pilar fundamental que posibilitaría el desarrollo físico, psicológico, intelectual y personal de la nueva mujer.

La caída de Don Juan a los infiernos supone el triunfo de la mujer y del feminismo, y así lo declara la autora murciana al final del relato: “¡A esto han descendido nuestros burladores! ¡Pobre humanidad!... ¡El feminismo se impone!” (Vicente, 2006, 158). Don Juan ahora es visto como un simple fantoche, desactualizado y desfasado, absurdo y grotesco; sus técnicas de seducción resultan improductivas, no tanto por resultar obsoletas, sino por ser conocidas a la perfección por todos, careciendo de toda originalidad, y por ende, efectividad. Así, el sarcasmo y la ironía dominan desde el primer momento el discurso del personaje femenino, algo que no hace sino evidenciar aún más la ridiculez del mujeriego. Raquel conoce todas

las artimañas y “registros” posibles del burlador, y por eso no duda ni por un instante en tratarlo con desdén, sarna e indiferencia. No cree en absoluto su sumisión, su palabrería, su llanto, su adoración... pues tiene presente la trayectoria del personaje, sabiéndose que, al ceder, simplemente pasaría a engrosar la lista de conquistas.

Raquel no solo se muestra incrédula, sino que en ocasiones pone en evidencia al supuesto enamorado, retándole incluso a que haga concordar sus palabras con sus sentimientos; tal es el caso, por ejemplo, cuando Santori confiesa dar “la mitad de mi existencia porque usted me permitiese soltarlos [los cabellos], esconder mi cara entre ellos, y llorar... ¡llorar!” (Vicente, 2006, 151), a lo que Raquel responde con un simple “vamos a ver, ¡llore! ¿A qué no es capaz? ¡No le creo a usted tan artista!” (Vicente, 2006, 151). Y es que, lo que desmarcará definitivamente a Raquel en particular, y a ese nuevo concepto de mujer que estaba emergiendo en general, será la capacidad de autosuficiencia y autovaloración. Tras siglos de sumisión, la mujer había logrado ascender toda una serie de escalones que, si bien no la equiparaban aún con el género masculino, sí lograban acercarla de modo considerable.

El resultado de toda esta oleada feminista nos los sintetiza en el relato Ángeles Vicente, empleando para ello, y simbólicamente, el personaje masculino por excelencia: Don Juan. Ver realmente a Don Juan actuando como una Doña Inés, y a una Doña Inés actuando como Don Juan, suponía ir mucho más allá de una simple degradación del mito, pues era la conquista del personaje que, ante todo, representaba la hombría, la virilidad y la gallardía. Bien es cierto, como se ha señalado anteriormente, que el mito ya había entrado en una fase de desvirtuación más que evidente de la mano sobre todo de la parodia, pero con este relato se logra la evidencia más absoluta de que Don Juan había sido desposeído de sus señas identificativas para ser vestido por otras que evidenciaban su necesidad de “renovarse o morir”.

5. CONCLUSIONES

A lo largo del primer tercio del siglo XX se aprecia un cambio más que evidente en el tratamiento de la figura donjuaniana como representante de la masculinidad española (heredada sobre todo del Romanticismo y de Zorrilla), quedando en entredicho la imagen del libertino no solo en obras de carácter literario, sino también periodístico y científico. Nos encontramos, pues, en pleno proceso de desmitificación, desvirtuación y degradación, aunque sin que ello significase una opinión condenatoria unánime, pues para muchos seguía siendo el paradigma de la hombría hispánica.

No hemos de pasar por alto el papel que comenzaban a jugar las sempiternas burladas, muy alejadas ya de las ilusas e ingenuas damas tirsianas, contribuyendo a deformar la mítica figura; quiere esto decir que el hecho de que las mujeres empezasen a tener un papel más activo en el terreno social, desvinculándose de la exclusividad familiar a la que habían estado relegadas en tiempos pasados, las convertía en seres íntegros, inteligentes y perfectamente capacitados para reconocer los embustes y fanfarronerías de un Don Juan mundano. Si Don Juan había dejado de ser ya ese personaje capaz de bajar a las cabañas, subir a los palacios, escalar claustros e incluso vender a las mujeres al mejor postor, no era simplemente por circunstancias puramente literarias sino también sociales, sobreviviendo al paso del tiempo hasta alcanzar el siglo en el que parecía (y solo parecía) vislumbrarse su final.

No se trata aquí de llevar a cabo una apasionada defensa del feminismo y la lucha activa que llevaron a cabo muchas mujeres a partir del siglo XX sobre todo, pero sí me gustaría llamar la atención sobre un hecho primordial: en la desmitificación de la figura de Don Juan ha de tenerse en cuenta, como ya quedó indicado en páginas precedentes, el contexto espacio-temporal, pero más aún, la toma de conciencia que empezaban a desarrollar por aquel entonces las mujeres españolas, modelando al personaje en función de sus intereses. El feminismo, en su más amplia acepción, se aprovechó de la figura tirsiana en beneficio propio, creando personajes de base donjuanesca pero muy alejados del modelo inicial al estar supeditados a unos fines: si Don Juan era (o había sido) adalid de la virilidad española, qué mejor que serlo también de la feminidad pero en sentido totalmente opuesto, es decir, emplearlo como prototipo del antihombre moderno, y por ende, como modelo caduco, manido y

desgastado, carente de sentido por haber perdido sus referentes inmediatos en una sociedad a todas luces moderna.

Pese a todo, el imaginario masculino parecía seguir preservando la figura de Don Juan como modelo de masculinidad y virilidad, vertiendo sobre el personaje una identificación no exenta de cierto misticismo. Era visto más como una especie de “superhombre”⁴³ en el sentido nietzscheano que como un crápula insensible, consecuencia sobre todo de esa doble moral que parecía imperar en la sociedad del momento, viéndose como un acto “heroico” el engaño y el posterior abandono de las mujeres por parte de sus amantes. Esta es la línea que parece apoyar Pérez de Ayala al hablar de un “redentor moderno” en tanto en cuanto salvador de la humanidad:

Don Juan Tenorio es el segundo redentor de los hombres, guardadas las reverendas distancias, ya que Jesucristo fue Dios tanto cuando hombre, así como Don Juan no es nada más que hombre, eso sí, hombre entero. Jesucristo nos redimió del pecado original, cometido por Eva, la primera mujer, y por culpa de ella hubo de bajar a la tierra a recibir muerte oprobiosa de cruz. Don Juan nos redime de otro pecado sin cesar repetido por todas las posteriores mujeres.⁴⁴

En el siglo XX, todavía en ciertos sectores, Don Juan parece erigirse como salvador y vengador de la estirpe masculina, castigando a todas las mujeres por su intento de alcanzar un mayor poder social, una mayor independencia y una mayor libertad. Pero no tenemos que olvidar que, paradójicamente, el hecho de esta mayor toma de conciencia por parte del género femenino suponía una amenaza innegable para la pervivencia y vigencia del personaje: ¿podría sobrevivir un Don Juan sin mujeres sumisas, cursis y abnegadas? Don Juan había logrado superar las barreras temporales porque sus víctimas así se lo habían permitido, pero ahora le tocaba enfrentarse a un nuevo reto hasta ahora nunca imaginado: el desdén, la indiferencia, la burla, el desprecio de las mujeres. Quiere esto decir que, aquellos que aún veían a Don Juan como representante de modelo masculino, anhelaban rescatar, más que a Don

⁴³ Idea aportada por Genara Pulido Tirado (1998), “El Don Juan de Ramiro de Maeztu: una teoría nacionalista y nietzscheana del mito” en Pérez-Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, págs.339-360. Habla de Don Juan como “individuo que encarna la voluntad de dominio y de fuerza puesta al servicio de su propio placer, actitud tentadora al igual que la del superhombre de Nietzsche”.

⁴⁴ Ramón Pérez de Ayala (1925), “Sobre las mujeres, el amor y Don Juan”, *Revista de Occidente*, nº 20, enero, págs. 138-142.

Juan, a Tenorio (el nombre ya había perdido prestigio), porque decir Don Juan en el siglo XX significaba ya degradación, desprestigio, desmitificación, muerte.

A tenor de todo lo expuesto hasta ahora, me gustaría destacar una serie de puntos concluyentes obtenidos a raíz del estudio realizado:

- Tres siglos después de que el personaje quedase definido a través de unas señas identificativas muy reconocibles, Don Juan seguía protagonizando una gran cantidad de obras. Sin embargo, en pleno siglo XX, su figura no se supeditaba ya a un único género, sino que podía disfrutarse de su compañía tanto en teatro como en novela, poesía, cuento, artículo de revista, ensayo... Nadie escapa de su poder evocador, escritores, psicólogos, ensayistas, médicos, pintores... todos querían engrosar sus publicaciones con alguna creación que, si bien no tuviera un protagonista donjuanesco, sí disfrutase de muchos de sus rasgos característicos. De este modo, nadie puede poner en duda que la figura de Don Juan, especialmente la de Zorrilla, seguía presente en plena modernidad, fuera de un modo o de otro.

- La clave de la longevidad del tema de Don Juan sería su capacidad readaptativa, es decir, evolucionar atendiendo a unas circunstancias espacio-temporales, pero sin perder nunca de vista ese halo definitorio y místico que tan reconocible le habían venido haciendo a los ojos del lector. La Modernidad se venía imponiendo a pasos agigantados, y la Literatura no podía quedarse atrás. Es por ello por lo que Don Juan se reelabora, se reinventa, se rehace, se reescribe, se actualiza, convirtiéndose en producto de su tiempo. El camino estaba señalado, tan solo quedaba seguir la senda que permitiera la supervivencia del mito, y esta senda marcaba hacia una única dirección: la desvirtuación, degradación, degeneración. Valores como la castidad, la virtud, la honra, la integridad... carecían ya de sentido, por lo que se hacía necesario, o bien hacer evolucionar al personaje de acuerdo con los principios imperantes, o bien ridiculizarlo para, a través de la risa fácil, resaltar sus puntos débiles.

- En el caso del género femenino, pues es el que me interesa destacar en base a mi investigación, puede establecerse que, en su mayoría, las escritoras van a descartar la parodia como vía de aproximación al mito, decantándose por el género narrativo, y en particular, el relato breve y/o cuento. No interesaba conseguir la risa fácil del

público sino poner de manifiesto una serie de reivindicaciones necesarias para las de su género, de acuerdo con el momento que estaban viviendo. De este modo, el ímpetu por recuperar el mito (y me reitero en señalar que se trataba del símbolo de la hombría y la virilidad por excelencia) adquiriría unas connotaciones sociales evidentes, teniendo ahora que responder Don Juan, no ante Dios, sino ante la que había venido siendo la sempiterna burlada, la mujer. Así, donjuanismo y feminismo vinieron a convertirse en fenómenos contemporáneos e interrelacionados pues, a mayor independencia femenina, mayor declive del libertino, y sobre todo, a mayor iniciativa femenina en el terrero sexual, mayor sometimiento de aquél. La decadencia de Don Juan no sobrevino por una escisión entre ambos sexos, al contrario, por equilibrarse la balanza gracias a la incorporación paulatina de la mujer al mundo laboral, social y educacional. Indudablemente, el colectivo femenino, de la mano de las escritoras del momento, contribuiría a este proceso de degradación, desnaturalización y desmitificación al sentir que dicho personaje atentaba contra la integridad y la condición femenina; aunque no serían las únicas dado que un nutrido grupo de escritores, médicos, sociólogos y artistas se posicionarían en la misma línea de ataque, mostrándonos un personaje orgulloso, violento, dominante, fanático, decadente, marginado, sumiso, temeroso, esperpéntico, depravado, antiheroico.

- En general, y en base a las lecturas realizadas hasta el momento haciendo hincapié en las escritoras, las aventuras del personaje van a transcurrir en la emergente y ajetreada urbe, lejos ya de las plácidas aldeas áureas. Nos encontramos ante un Don Juan venido a menos, sin apenas recursos económicos, que vive de las apariencias, el embuste y la palabrería. Nada queda ya de aquel joven galán tirsiano, sino que ahora se nos dibuja un personaje en plena etapa de senectud, casado en algunos casos, e incluso con descendencia, soltero en otros, pero en todos ellos, ridículo. El amor, protagonista ausente en la biografía de Don Juan, hace acto de presencia en algunas de las historias hasta el punto de convertirse en único motor de su absurda vida. Y por encima de él, dominándolo cual marioneta, una mujer la cual se transformará de burlada a burladora. Don Juan es ahora visto como un simple pelele en manos de una esposa o una amante que, lejos de creer sus embustes, no hace sino ponerlo en evidencia ante el lector. La conquista de Don Juan por las mujeres en general, y por las escritoras del siglo XX en particular, simbolizaba el fin a siglos de sumisión; su única

salida era dejarse vencer por una Doña Inés que tomara las riendas de la nueva literatura, y por ende, de la nueva sociedad.

De este modo, puede decirse que Don Juan no sucumbió ante la modernidad, sucumbieron sus antepasados eso sí, y no lo hizo porque supo adaptarse y reinventarse; las listas de conquistas, la amoralidad, las apuestas, la carencia de lazos familiares, la lozanía perpetua... se sustituirían paulatinamente por mujeres “reales” y personificadas (siempre dentro del panorama literario), por un hombre con más escrúpulos, más sentimental, con relaciones familiares muy interesantes, en el cual el paso del tiempo parecía empezar a hacer mella... Tanto aquellos que se ufanaron en mantener su estirpe intacta como aquellos que intentaron desterrarlo al olvido, no hicieron sino ofrecernos diferentes caras de una misma realidad, una realidad alejada cada vez más de la idealización y próxima al devenir existencial del propio personaje.

Las virtudes pasadas tornaban en defectos, la fervorosa paternidad española que hasta entonces se había venido defendiendo era ahora puesta en entredicho, la devoción que las mujeres parecían sentir ante su presencia ya no eran más que burla y desprecio, y para colmo de desgracias, la ciencia lo había puesto en su punto de mira transformándolo en un ser afeminado y perturbado. Obras como *Don Juan de Carillana* de Grau, donde Don Juan acaba por seducir a su propia hija, *Don Juan* de Azorín, con un padre totalmente irresponsable, *Las canas de Don Juan* de Luca de Tena, cuyo hijo se niega a seguir los pasos de su padre, o la propia Blanca de los Ríos con *Las hijas de Don Juan*, con una hija sumida en la prostitución... contribuirán a empañar el hasta entonces “intachable” currículo del personaje. En definitiva, Don Juan iba siendo despojado de ese halo de misticismo y de sus principales señas de identidad para convertirse en un hombre sin sombra, en un hombre sin apellido, en un hombre sin más.

No me gustaría concluir el trabajo sin reiterar de nuevo la idea de que esta investigación ha sido un paso previo a una futura tesis doctoral, sirviendo de base y punto de partida para continuar profundizando sobre el tratamiento dado a Don Juan durante este periodo en particular, primer tercio del siglo XX, de la mano de las escritoras del momento.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1 Bibliografía primaria:

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1996), *La sombra del Tenorio*, Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1926), *Don Juan buena persona: comedia en tres actos*, Madrid: Prensa Moderna.
- GRAU, Jacinto (1929), *Don Juan de Carillana: comedia en dos actos y tres cuadros*, Madrid: Prensa Moderna.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio (1925), *Las canas de Don Juan: comedia en tres actos*, Madrid: Prensa Moderna.
- MACHADO, Manuel y Antonio (1927), *Juan de Mañara: drama en tres actos, en verso*, Madrid: Prensa Moderna.
- MAEZTU, Ramiro de (2004), *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, (pról. José Carlos Mainer), Madrid: Visor Libros.
- MARTÍNEZ RUÍZ, José (1977), *Don Juan*, (ed. José María Martínez Cachero), Madrid: Espasa-Calpe.
- ----- (1999), *Doña Inés: (historia de amor)*, (ed. Elena Catena), Madrid: Castalia.
- MOLINA, Tirso de (2007), *El burlador de Sevilla*, (ed. Ignacio Arellano), Madrid: Espasa Calpe.
- MUÑOZ SECA, Manuel (1997), *La plasmatoria*, (ed. M^a Teresa Domingo y Benito), Sevilla: Cronos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1964), *Introducción a un “Don Juan; La estrangulación de “Don Juan” en Obras Completas*, volumen VI, Madrid: Revista de Occidente.

- PARDO BAZÁN, Emilia (1973), *Obras completas*, (ed. Federico Carlos Sainz de Robles), vol.1, Madrid: Aguilar.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (2001), *Tigre Juan; El curandero de su honra* (ed. Ángeles Prado), Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2011), *Tristana*, (ed. Germán Gullón), Madrid: Austral.
- RÍOS, Blanca de los (1927), *Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas*, Madrid: Sanz Calleja.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1998), *Don Juan*, Madrid: Alianza.
- UNAMUNO, Miguel (1954). *Obras completas*. Vols. 3, 4, 10. Barcelona: Ediciones Vergara.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2007), *Martes de Carnaval: esperpentos*, (ed. Jesús Rubio Jiménez), Madrid: Espasa-Calpe.
- VICENTE, Ángeles (2005), *Zezé*, (ed. y prólogo de Ángela Ena Bordonada), Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- ----- (2006), *Los buitres: cuentos*, (ed. y prólogo de Ángela Ena Bordonada), Murcia: Editorial Regional de Murcia.
- ----- (2007), *Sombras. Cuentos psíquicos*, (ed. y prólogo Ángela Ena Bordonada), Madrid.: Ediciones Lengua de Trapo.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2004), *Novelas amorosas y ejemplares*, (ed. Julián Olivares), Madrid: Castalia.
- ZORRILLA, José (2007), *Don Juan Tenorio*, (ed. Luis Fernández Cifuentes), Barcelona: Crítica.

6.2. Bibliografía secundaria:

- ALBERICH, José (1982), *La popularidad de Don Juan Tenorio y otros estudios de literatura española moderna*, Gerona: Ediciones Aubí. Clásicos y ensayos.
- BECERRA, Carmen (1997), *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1992), *El cuento español. Del romanticismo al realismo* (ed. revisada), Madrid: CSIC.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1949) *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.
- BLANCO, Alda (1998), “La literatura escrita por mujer: del siglo XIX a la actualidad”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona: Anthropos.
- ----- (2001), *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España Isabelina*, Granada: Universidad de Granada.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1973), *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Magisterio Español.
- CABELLO GARCÍA, Ana; Nieva de la Paz, Pilar (coord. y ed.) (2008), *El escenario como espacio de libertad: la imagen de la cupletista en las novelas de Fernando Mora y Ángeles Vicente (1909)*, en *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900–1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, págs. 95-109.
- CALVO AGUILAR, Isabel (1954), *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid: Biblioteca Nueva, págs. 671-672.

- CANTELI DOMINICIS, María (1978), *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Miami: Ediciones Universal.

- CASALDUERO, Joaquín (1938), *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.

- CHARQUES GÁMEZ, Rocío (2003), *Los artículos feministas en el “Nuevo Teatro Crítico” de Emilia Pardo Bazán*, Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer.

- CELMA VALERO, María Pilar y Carmen Morán Rodríguez (eds.) (2006), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Valladolid (Junta de Castilla y León): Instituto Castellano y Leonés de la lengua.

- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1973), *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

- CRUZ CASADO, Antonio (1994), “El cuento fantástico en España (1900-1936)”, *Anthropos*, núm. 154-155, págs. 24-31.

- ENA BORDONADA, Ángela (1989) “Introducción” a *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid: Castalia, Instituto de la mujer págs. 7-52.

- ----- (1992) *Gloria y declive de Don Juan Tenorio*, en *Ciclos Hispánicos Universales. Clavileño*, Consorcio “Madrid Capital Europea de la Cultura”.

- ----- (2001) “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX” en María José Porro (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos*, Córdoba: Universidad de Córdoba, págs. 89-111.

- ----- (2005) “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Zeze*, Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, págs. IX-LXI.

- ----- (2006) “Entre el espíritu y la carne: Ángeles Vicente, una espiritista en el campo de la erótica” en Antonio Cruz Casado (ed.), *Bohemios, raros y olvidados*. Córdoba, Diputación de Córdoba-Ayuntamiento de Lucena págs. 111-148.

- ----- (2006) “Introducción” a Ángeles Vicente, *Los buitres*, Murcia: Editora Regional págs. 7-42.

- ----- (2007) “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid: Ediciones Lengua de Trapo págs. XI-LXIII.

- ----- “Locura, hipnosis y espiritismo: los cuentos de Ángeles Vicente” (2011), en Dolores Romero y María del Mar Mañas (eds.), *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y géneros de la literatura española en la Edad de Plata (grupo de investigación TEGEP)* celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011 (en prensa).

- EZAMA GIL, Ángeles y Pont Jaume (ed.) (2001), “Blanca de los Ríos, escritora de cuentos”, *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados.*, Lérida: Scriptura.

- ----- (2009), *Blanca de los Ríos, escritora de cuentos*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Texto digitalizado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2001), “La primera redacción, autógrafa e inédita, de los Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 26, págs. 305-336.

- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1989), “Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 514, págs. 17-18.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, María Antonieta (2001), *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

- HINTERHÄUSER, Hans (1998), *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid: Taurus.

- ÍÑIGUEZ BARRERA, Francisca (1999), *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

- LÁZARO GURTABAY, Reyes, (2000) “El ‘Don Juan’ de Blanca de los Ríos y el nacional-romanticismo español de principios de siglo”, *Letras Peninsulares*, vol.13, NUM. 2, págs. 467-483

- LITVAK, Lily (1977), “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”, *Hispanic Review*, vol. 45, núm. 4, págs. 397-412.

- ----- (1994), “Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, *Anthropos*, núms. 154-155, págs. 83-88.

- LÓPEZ, Ignacio-Javier (1986), *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, Barcelona: Biblioteca Universitaria Puvill Libros.

- MARTÍNEZ ZAVALA, Iris (Coord.) (1998), *Breve Historia feminista de la literatura española*, Barcelona: Anthropos.

- MAYORAL, Marina (2003), “Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina”, en Ana M^a Freire López, (Ed), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, págs. 103-114.

- M. FOA, Sandra (1979), *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia: Ediciones Albatros Hispanofilia.

- MOLHO, Maurice (1993), *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

- MONTESA PEYDRO, Salvador (1981), *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural.

- ORTIZ, Lourdes (2007), *Don Juan, el deseo y las mujeres*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- PALACIOS FERÁNDEZ, Emilio (2002), *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Ediciones del Laberinto, Madrid: Colección Arcadia de las letras.

- PAREDES MÉNDEZ, Francisca (2007), *Las hijas de Don Juan de Blanca de los Ríos y otros textos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Texto digitalizado en UCM.

- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1925), “Sobre las mujeres, el amor y Don Juan”, *Revista de Occidente*, nº 20, enero, págs. 138-142.

- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.) (1998), *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, crítica y estudios literarios.

- PORRO HERRERA, M^a José (ed.) (2001), *Romper el espejo. La mujer y la trasgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos*, Córdoba: Universidad de Córdoba.

- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000), *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2009), *Mujeres y narrativa: Otra historia de la literatura*, Madrid: Siglo XXI.

- SÁENZ ALONSO, Mercedes (1969), *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid: Guadarrama.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1975), *La promoción de "El Cuento semanal" 1907-1925*, Madrid: Espasa Calpe.
- SÁNCHEZ-LLAMA, Íñigo (2000), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1835 y 1895*, Madrid: Cátedra.
- SANTONJA, Gonzalo (Coord.) (2001), *Don Juan, genio y figura*, Madrid: España Nuevo Milenio.
- SERRANO, Carlos (1996), *Carnaval en noviembre. Parodias Teatrales Españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, Madrid: Castalia.
- SOLANO, María Luisa (1930), "Una escritora española: Doña Blanca de los Ríos de Lampérez", *Hispania*, vol. XIII, págs.389-398.
- SORIANO, Elena (2000), *El donjuanismo femenino*, Barcelona: Península Atalaya.
- TORO BALLESTEROS, Sara (2011), "Esculpir la niebla. Ocho cartas inéditas de Ángeles Vicente a Unamuno", *Journal of Hispanic Modernism*, 2 (revista digital).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1968), *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2005), *El claroscuro de las luces, Escritoras de la ilustración española*, Barcelona: Montesinos.

- VALENTÍ, José Ignacio (1996), *La mujer en la historia*, Palma de Mallorca: Imprenta y Fundición de Gelabert.
- VASILESKI, Irma (1973), *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid: Colección Plaza Mayor Scholar.

6.3. Páginas Webs

- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/bdlrios.html> (15-12-2011)
- <http://www.biblioteca.org.ar/libros/8356.pdf> (4-08-2012)
- <http://magazinmodernista.com/2011/05/09/angeles-vicente-escritora-modernista-olvidada/> (10-08-2012)
- http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/pardo_bazan/estudiosinvest.shtml (29-08-2012)